Искусство КИНО

8 1978

Искусство кино

1978

8

Содержание

Современность и экран

3
Университеты коммунистической партийности

После памятной поездки

13
Анатолий Никульков Могучий стимул развития

18
Л. Мамонтова Западная Сибирь и задачи кинодокументалиста

21
Л. Иванов Новь сибирского села — на экран!

26
И. Наволочкин Выходить на новые рубежи

Новые фильмы

30
В. Баскаков Бессмертие

39
Ел Бауман В глубь души человеческой

52
И Савицкий Два фильма одной студии

62
М. Нечаева На пороге жизни

70
Л. Пумпянский «Феномен Пайла», или Анализ крови «общества насилия»

Интервью между съемками

77
Азербайджан Мамбетов Книга — спектакль — фильм

Дискуссии

79
Ю Гантман Изобразительная стилистика фильма и реальность

Лаборатория

93
Евгений Григорьев Соавторство? Сотворчество!

Портреты

103
Видас Силюнас Живая душа

Клуб молодых

115
Олег Янковский Постижение героя

Издано о кинематографе

123
И. Розенфельд Слушая музыку революции

За рубежом

Судьба коммуниста — судьба народа

128
Выло Радев О человеке, воине, коммунисте ..

130
Фернандо Перес Фильмы, вдохновленные самой жизнью

133
Цэвэлмагийн Наван «Повесть о коммунисте» — это эпопея о коммунистах

137
К. Разлогов «От контркультуры» к «неоконсерватизму»?

154
Виктор Божович Зигзаги политического фильма

158
Совещание руководителей кинематографий и общественных киноорганизаций социалистических стран

Памяти товарища

160
Борис Кимягаров Василий Кузин

Сценарий

161
Анатолий Гребнев Двое в новом доме

Фильмография

191

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
БЕЛЯЕВ И. К.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Белолуцкая З. В., Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Галина Макарова и Галина Скоробогатова в фильме «Вдовы» (постановка С. Микаэляна, «Ленфильм»)

На 2-й стр. обложки
Абдураим Абдувахабов в фильме «Озорник» (постановка Д. Салимова, «Узбекфильм»)

На 4-й стр. обложки
Ча Жанг в фильме «Девочка из Ханоя» (режиссер Хай Нинь, производство студии художественных фильмов в Ханое)

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and The Screen

Universities of Communist Party (p.3).
The books «Small Earth» and «Revival» by L. I. Brezhnev and Soviet Cinematograph.

After the Memorable Journey

Anatoly Nikulkov — The Powerful Stimulus of Development (p. 13).

Alla Mamontova — The Western Siberia Is a Principal Object for Cinema Workers (p. 18).

Leonid Ivanov — The Virgin Soil of a Siberian Village—on Screen (p. 21).

Nicholai Navolochkin — To Reach New Advances (p. 26)

After the memorable journey of L. I. Brezhnev, Secretary General of the C. C. of the C. P. S. U., President of the Presidium of the Supreme Soviet of the URSS, to the regions of Siberia and to the Far East the cinema workers and specialists in literature are thinking about new problems and perspectives which have opened before the soviet cinema workers.

New Films

Vladimir Baskakov — The Immortality (p. 30).
Notice of the film «Blockade» («Lenfilm»), which is created by the A. Chakovsky novel of the same name.

Yelena Bauman — The Profundity of Human Soul (p. 39).
Talking about the screening of A. Chekhov's novel «Steppe» the author of article is thinking on the methods of interpreting literature works to cinema language.

Nicholai Savitsky — Two Films of One Studio (p. 52).
The critical note under the films «Only Together» and «Harmony» (The Sverdlovsk cinema studio, 1977).

Margarita Nechaeva — On the Brink of Life (p. 62).
The cinema critic analyses the popular-scientific film «The Longest Examination» dedicated to educational problems of children and juveniles.

Alexander Pumpiaynsky — Phenomenon «Paila» or Analysis of Blood of «Society of Violence» (p. 70).
Review of the film «The Silent Yankees» which is talking about the methods of work of Central Intelligence Department of USA abroad.

Interview at the Shooting Site

Azerbaidzan Mambetov — Book—Play—Film (p. 77)
The director is talking about his work on the play and later on the film based on the A. Nurpeisov novel «Blood and Sweat».

Discussion

Yury Cantman — The Figurative Style of Film and the Reality (p. 79).
This article goes on the discussion about stylistic tendencies in the modern soviet cinema art.

Laboratory

Yevgeny Grigoriev — Co-authorship? Co-creation (p. 93).
The cinema playwright is thinking about the interrelation between an author of script and a director.

Portraits

Vidas Siliunas — The Living Soul (p. 103).
The creative portrait of Marina Neelova, actress of theater and cinema.

Club of Youngs

Oleg Yankovsky — The Understanding of My Hero (p. 115).
The article is dedicated to a contemporary young hero of the Soviet cinema.

Published on cinema

Isaac Rosenfeld — To Hear a Music of the Revolution (p. 123).
Review of the book «Music of the Heroic» by Leo Arnstamm, cinema director.

Abroad

The Destiny of a Communist Is the Destiny of People

Vylo Radev — About the Man, Soldier and Communist (p. 128).

Fernando Perez — Films Inspired by Life Itself (p. 130).

Tsevelmagiyn Navan — «The Novel of a Communist» Is an Epopee of Communists (p. 133).
The foreign cinema workers are talking about soviet films «The Novel of a Communist» and «By Lenin's Way».

Kirill Razlogov — From «Counter-Culture» to «Neo-Conservatism»? (p. 137).
The article is dedicated to the influence of an ideological and political struggle in the bourgeois society under the cinematograph of the West.

Victor Bozhotich — Zigzags of Political Film (p. 154).
Review of the French film «The Last Shot».

Conference of Leaders of Cinematographes and Public Cinema Organizations of the Socialist Countries (p. 158).

In the Memory of Friend

Boris Kimyagarov — The obituary dedicated to Vasily Kuzin memory, the notice director. (p. 160).

Script

Anatoly Grebnev — Two Men in a New House (p. 161).
Filmography (p 191).

© Журнал «Искусство кино», 1978

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 25.V.78 г. А-11981
Подп. к печати 21.VII.78 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆
уч.-изд. л. 18,3
печ. л. 12, усл. п. л. 14,
Тираж 56 000 экз. Заказ 1298.
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете по делам издательств, полиграфии и книжной торговли г. Чехов, Московской области

Университеты коммунистической партийности

Книги Л. И. Брежнева «Малая земля» и «Возрождение» и советская кинематография

По всей бескрайней нашей земле люди размышляют сейчас над страницами «Малой земли» и «Возрождения». Все чаще приходят сообщения и из-за рубежа. Новые книги Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Леонида Ильича Брежнева изданы во многих странах мира, и всюду они пользуются огромным успехом, вызывают к себе интерес.

«Малая земля» и «Возрождение» — книги, в которых ярко и сильно запечатлено величие ратного и трудового подвигов, свершенных советским народом в годину войны и послевоенного строительства под водительством партии, глубоко раскрыты и проанализированы движущие силы наших побед, показано, в чем мощь, нерушимая крепость советского общественного строя. Воссоздавая поражающую воображение картину боев на Малой земле, где «горела земля, дымились камни, плавился металл, рушился бетон», Леонид Ильич Брежнев с гордостью за людей, воевавших там, вспоминает, что на Малой земле «роты сдерживали натиск батальонов, батальоны перемалывали полки». Волнующая, по истине эпическая картина преодоления строителями «Запорожстали» и заводов Днепропетровска послевоенных трудностей возникает в «Возрождении». И снова мы видим, как могуч был патриотический порыв, с которым рабочие, инженеры, колхозники шли под водительством своих областных партийных организаций на борьбу с разрухой, выполняли самые сложные и ответственные задания, возложенные на них Родиной.

Весь этот богатейший исторический материал органически сплавлен в «Малой земле» и «Возрождении» с личным опытом автора, выдающегося партийного и государственного деятеля нашей эпохи, освещен его глубоким и проницательным анализом, позволяющим с исчерпывающей полнотой увидеть внутренние закономерности, истоки одержанных в те годы побед, тесную связь дней, уже отошедших в историю, с нашими днями, с нашим будущим. Написанные как воспоминания, книги «Малая земля» и «Возрождение» актуальны в самом высоком и глубоком значении этого слова. В них развернут целый арсенал идей, теоретических выводов, рекомендаций, остро необходимых каждому из нас сейчас, в конце 70-х годов, когда перед страной стоят задачи, обусловленные размахом НТР, величием результатов, достигнутых советским народом в строительстве коммунизма, на путях, указанных XXV съездом КПСС, неуклонным возрастанием значения Советского Союза и стран социалистического лагеря во всем мире, влиянием, оказываемым лагерем социализма на весь ход международной жизни, неустанной борьбой, которую партия, ее ленинский ЦК, лично товарищ Леонид Ильич Брежнев ведут за мир во всем мире.

В книгах «Малая земля» и «Возрождение» особенно ярко раскрывается нерушимая «связь времен», органическое единство поколений во всей жизни нашей великой страны, во всем историческом опыте советского народа. Выводы, которые автор этих книг извлекает из своей жизни, борьбы, служат — и еще долго будут служить! — руководством к действию для рабочих, инженеров, колхозников, вра-

чей, агрономов, учителей, партийных работников всех поколений. И не только у нас в стране, а и далеко за ее пределами, всюду, где идет строительство социалистических общественных отношений или ведется борьба за высвобождение человека из пут капиталистического рабства, за восстановление его прав, попранных при капитализме.

С радостным волнением вчитываются в страницы «Малой земли» и «Возрождения» и деятели советской литературы и искусства. Для них эти книги имеют значение живого и предметного творческого урока, многое в нашей жизни помогают увидеть по-новому, с той особой глубиной и отчетливостью, которая стала возможна после того, как мы смогли вглядеться в прошлое и настоящее советского общества в свете личного опыта замечательного человека, ставшего для миллионов примером ленинского стиля жизни и работы, ленинского подхода ко всем проблемам и задачам, порождаемым нашим быстротекущим временем. В «Малой земле» и «Возрождении» писатели и режиссеры, художники и артисты находят ответы на основные вопросы, волнующие их в процессе творческого постижения истории и современности, в процессе исследования и художественного воссоздания характера нашего современника. Явившись подлинными университетами коммунистической партийности для всех советских людей всех профессий и национальностей, «Малая земля» и «Возрождение» оказывают глубокое влияние и на такие специфические формы общественного сознания, как литература и искусство. И не только потому, что «Малая земля» и «Возрождение» обладают энергией образного познания действительности, привлекают живостью, колоритностью портретов и зарисовок, выразительностью общего рисунка, богатого деталями и в то же время безупречно лаконичного, фиксирующего внимание читателей только на главном, на том, что помогает наиболее выпуклому и убедительному развитию идей, волновавших автора. Главное в том долговременном воздействии на художественный процесс, которое несомненно окажут и уже оказывают «Малая земля» и «Возрождение», заключено в методе авторского анализа действительности, в тех принципиальных выводах, которые Леонид Ильич Брежнев извлекает из своего богатого политического и человеческого опыта, в том, как, с каких позиций — научных, теоретических — осмысливается и оценивается им вся полнота рассмотренных и проанализированных фактов и наблюдений.

Важно уже и то, что книги «Малая земля» и «Возрождение» обогащают наш творческий опыт решением задач, к которым искусство, в частности советский кинематограф, еще не всегда умеет найти свой творческий подход. Как ни велики заслуги советского киноискусства в художественном воссоздании и исследовании ратного подвига советских людей в годину военных испытаний, как ни весомы результаты, достижения, добытые уже в самые последние годы авторами таких признанных всем народом картин, как «Освобождение», «А зори здесь тихие...», «Горячий снег», трилогия о Ковпаке, «Они сражались за Родину», нельзя не видеть, как бесконечно важен, глубоко принципиален творческий урок, преподанный всем нам автором «Малой земли». В этой книге впервые со всей достойной этой темы глубиной и силой раскрыта роль партийных, политических работников в армии, их вклад в святое дело победы над фашизмом. Л. И. Брежнев напоминает: «...на фронтах Великой Отечественной войны пали смертью храбрых три миллиона коммунистов. И пять миллионов советских патриотов пополнили ряды партии в годы войны». И ярко, с покоряющей читателя наглядностью показывает, как и в чем, в каких формах проявлялась на фронте, во всей многосложной и многосоставной жизни армии, ведшей кровавые бои с гитлеровцами, сила партийного слова, партийных идей, партийной воспитательной работы. Впервые выводит на передний план героическую фигуру политработника и на множестве ярчайших примеров, щедро почерпнутых из собственной жизни, из собственного опыта, раскрывает ту огромную, в точном смысле этого слова, всепроницающую роль в обеспечении победы над врагом, какую сыграл корпус политработников, коммунистов, которым

партия доверила задачу нести в солдатские ряды огненное большевистское слово, изо дня в день, ценой кропотливого и самоотверженного труда сплачивать бойцов, закалять их волю, разъяснять истинный смысл происходящего, учить на примере лучших, самых храбрых и умелых солдат и офицеров. Будем же честны и спросим себя: есть ли в галерее образов героев военных лет, прошедших по нашим экранам, образ политического руководителя такого масштаба, такой силы, какой оживает на страницах «Малой земли»? И ответим себе: нет, такого образа наш кинематограф пока еще не создал. Над ним нам еще предстоит работать.

Между тем, как это делается ясным каждому читателю «Малой земли», не раскрыв роль, которую играли политработники на фронте, нельзя до конца, во всей глубине осознать закономерность нашей победы, движущие силы беспримерного героизма, которым так богата буквально каждая страница боевой хроники великого и трудного четырехлетия. Вдумаемся в этой связи в такую особенность композиции «Малой земли». Уже доведя свой рассказ о подвиге малоземельцев до половины, Леонид Ильич Брежнев замечает: «Надо полагать, читатель ждет от меня рассказа о партийно-политической работе, но, в сущности, именно о ней я давно уже веду речь. Потому что стойкость воинов Малой земли была итогом этой работы. Потому что налаженный быт плацдарма, забота о сбережении сил и здоровья бойцов, присланные вовремя авиакорпуса, и веселые шутки в момент затишья, и беззаветная храбрость в атаках, и то, что люди до конца оставались людьми, — это все было следствием партийно-политической работы. Таким образом, выделить ее из общего повествования трудно, да, наверное, и не нужно».

Глубочайшее принципиальное, методологическое значение этого суждения автора «Малой земли» поистине нельзя переоценить. Именно так, как закономерное с л е д с т в и е огромной повседневной, неутомимой и героической деятельности политработников, и надо учиться раскрывать героический ратный труд армии, больших и малых воинских соединений, солдат, офицеров и генералов. На этом пути кинематографистам предстоит еще сделать многое, тут их ожидают и новые важные открытия, и поразительные характеры, еще не получившие своего полнокровного воплощения на экране.

Высоким новаторским духом отмечена и книга «Возрождение». Так же, как и «Малая земля», она несет в себе содержание, которое никак не укладывается в рамки воспоминаний об одном из участков послевоенного строительства. В «Возрождении» в форме рассказа о восстановлении в Запорожье и Днепропетровске порушенной гитлеровцами промышленности воссоздается целостный и яркий образ целой эпохи в истории страны, раскрываются главные закономерности архитрудной и славной полосы, через которую прошел народ в первые послевоенные годы.

На экране эти памятные годы еще не были воссозданы с необходимой глубиной и полнотой. Между тем автор «Возрождения», опираясь на свой личный — многосторонний и богатый — опыт, с поразительной наглядностью и точностью научного анализа показывает, как богат содержанием тот период в жизни страны, какими непреходящего значения уроками он запечатлелся в сознании миллионов. Он рисует широкую картину становления промышленных объектов, порушенных фашистами, раскрывает титанический масштаб работ, на которые подняла народ партия, воскрешает дух соревнования, энтузиазма, неиссякаемой творческой инициативы, которым были так богаты послевоенные дни строителей, металлургов, партийных работников, дает глубокий анализ конфликтов, проблем, которые решала партия в период борьбы с тяжелыми последствиями гитлеровского нашествия. И на всем протяжении повествования, и в самом рассказе, и в обобщающих формулировках первостепенного научного, теоретического значения вскрывает связь тех трудных и славных дней с нашей современностью, с созидательными помыслами и трудовыми свершениями героев 70-х годов. В этом смысле «Возрождение» дает исключительно важный и остроактуальный творческий пример советским кинематографистам, дея-

телям литературы и искусства. Обогащая эмоциональную память народа, будя мысль читателей и помогая им глубже понять смысл нашей эпохи, Леонид Ильич Брежнев учит авторов будущих фильмов, спектаклей, книг по-новому глубоко и вдумчиво вглядываться в сокровищницу народного опыта, накопленного на всех этапах борьбы за коммунизм, раскрывать связь отдельных фактов с общими закономерностями эпохи, с животворящими идеями партии, с воспитательной деятельностью партийных организаций.

Следует поэтому еще и еще раз подчеркнуть, что книги «Малая земля» и «Возрождение», обращенные ко всему советскому народу, к каждому советскому человеку, содержат в себе принципиальные открытия непреходящего значения для литературы и искусства, существенно обогащают творческий метод социалистического реализма. Свой рассказ о прошлом Леонид Ильич ведет строго научно, деловито, скрупулезно восстанавливая факты, обращаясь к стенограммам и протоколам, рисуя яркие портреты людей, с которыми в те годы свела его жизнь. И о чем бы он не писал, он пишет прежде всего о партии, о силе ее идей, о методах их претворения в повседневной практической работе и огромных коллективов и отдельных тружеников. О чем бы он не вспоминал, он прежде всего показывает, что трудовые победы, одержанные в Запорожье и Днепропетровске, были следствием организаторской и воспитательной работы партийных организаций, привлекает внимание читателей к тому, как эта работа областных партийных организаций выразилась в творческой инициативе и трудовом энтузиазме масс, в благородном и гуманистичном нравственном климате, утвердившемся тогда в Запорожье и Днепропетровске, в быстром росте многих и многих людей, сумевших раскрыть в невиданном трудовом напряжении тех лет свои лучшие задатки и черты характера. Можно поэтому уверенно сказать, что «Возрождение» при всей своей тематической многомерности и полифоничности — это прежде всего книга о партии, о благородном и самоотверженном труде политработников мирных дней, о том ленинского склада типе руководителя, который мог сформироваться и сформировался в недрах именно такой партии нового типа, какой является партия советских коммунистов.

Л. И. Брежнев говорит: «Когда партия хочет решить какой-то сложный вопрос, она усиливает внутрипартийную работу». Знаменательно, что эта мысль, органически включающаяся в идейную структуру книги, была высказана автором, когда он еще был первым секретарем Запорожского обкома КП(б)У! Между тем в этой мысли, очень характерной для всей деятельности славного лидера нашей партии, ключ и к пониманию тех поразительных успехов, которых добилась в послевоенные годы запорожская партийная организация, и к тем концептуального значения мыслям о содержании и значении партийно-организаторской и партийно-воспитательной работы в масштабах всей партии, которыми на всем своем протяжении так богата книга «Возрождение». Ведь в форме живого, такого человечного и искреннего, такого сердечного рассказа она дает глубочайший научный анализ задач и методов партийной работы, учит на многих и ярких примерах по-ленински подходить к вопросам, выдвигаемым жизнью, по-ленински связывать каждую частную проблему с общими задачами всенародной борьбы за коммунизм. Именно поэтому «Возрождение», так же как и «Малая земля», стали в точном смысле этого слова настольными книгами каждого коммуниста, каждого сознательного борца за социализм. К ним прибегают все, кому нужен добрый совет, вдохновляющее общение с мудрым и всепонимающим собеседником, все, кто хочет трудиться, строить свою жизнь на истинно коммунистических началах, по-ленински подходить ко всем вопросам морали, нравственности, трудовой этики, идеологии.

Леонид Ильич Брежнев писал в «Возрождении»: «Вспоминая свою работу в те годы, перебирая в памяти многие встречи с людьми, вижу, что ценил в них прежде всего упорство, самостоятельность мысли, компетентность, обостренное чувство нового, умение вовремя заметить и поддержать инициативу и творчество масс. Должен заметить, что и сегодня эти

качества, этот, если хотите, стиль деятельности необходимы нам больше всего. Важно до конца изжить из практики хозяйственного руководства перестраховку и волокиту, ненужные обращения по малозначительным вопросам в вышестоящие инстанции, стремление уйти от ответственности, переложить ее на чужие плечи. К сожалению, приходится с этим сталкиваться.

В своей практике старался поддерживать думающих, смелых, передовых людей».

Нельзя читать эти строки без волнения. Ведь в них говорится не только о том, как велась под руководством товарища Брежнева партийная работа в Запорожье и Днепропетровске, но и дается объективная, точная характеристика стиля, целей той гигантской и целеустремленной деятельности по развитию и строгому соблюдению ленинских норм партийной жизни, которой все годы после октябрьского (1964) Пленума ЦК занят Центральный Комитет КПСС и его Генеральный секретарь.

Выступая с докладом на празднования 47-й годовщины Великой Октябрьской Социалистической революции, Леонид Ильич Брежнев сказал: «Коммунисты имеют широчайшие права для активного участия в жизни партии, свободного выражения своего мнения, для действенного контроля над деятельностью государственных, хозяйственных, общественных организаций. Нужно создать такую обстановку, в которой максимально развивалось бы чувство ответственности каждого коммуниста за положение дел в стране и партии, товарищеская критика и самокритика, непримиримость к любому нарушению ленинских норм партийной жизни» [1]. Вчитываясь, вживаясь сегодня в ход мыслей автора «Малой земли» и «Возрождения», понимаешь, какая тесная связь существует между этим программным высказыванием Генерального секретаря ЦК КПСС и всем, что сказано в его автобиографических книгах о нормах и принципах коммунистической партийности, о том кодексе требований, которые предъявлял к членам партии Леонид Ильич, когда он сражался на фронте, а потом возглавлял партийные организации в Запорожской и Днепропетровской областях. В «Возрождении» автор особо отмечает, что на работе первых секретарей обкомов, при всей общности задач, круга обязанностей, меры ответственности, непременно сказываются черты характера человека. А в «Малой земле», анализируя психологию воина, идущего на подвиг, товарищ Брежнев указывает, что нужное решение приходит к человеку в критическую минуту «как бы само собой, подготовленное всей предыдущей жизнью». И далее: «Значит, не безотчетное это действие — подвиг, а убежденность в правоте и величии дела, за которое человек сознательно отдает свою жизнь».

Так устанавливается глубокая внутренняя связь между делом и творящим его человеком, так на первый план выдвигается положение, которое афористически четко сформулировано в «Возрождении»: «Дело — вот оселок, на котором познается истинная цена человека». И сам этот вывод, и весь ход рассуждения, которым товарищ Брежнев нас к нему подводит, имеют глубочайшее методологическое значение для литературы и искусства. Они дают ключ к пониманию и оценке героя, указывают метод, путь к его объективному познанию. Раскрывая человека через творимое им дело, через его общественную практику, выявляя в решениях, поступках, совершаемых героем, его личностный мир, показывая в то же время, как личность героя отпечатывается на его деле, литература и искусство обретают и безошибочный критерий для оценки исследуемого характера, и метод, позволяющий познать его объективно, во всей глубине. Между тем как часто еще в наших фильмах человек и его дело разъединяются, как часто д е л о излагается информационно, а характеристика героя строится на зыбкой почве субъективистских домыслов и бесперспективного копания в мелочах, несущественных для познания человека в его общественно-политической сути.

Вдумаемся в этой связи еще и еще раз в тот глубочайший анализ п с и х о л о г и и п о д в и г а, который буквально в нескольких строках дал товарищ Брежнев. В «Малой земле» приведенным выше размышлениям о подвиге,

[1] Л. И. Б р е ж н е в. Ленинским курсом. М., 1970, т. I, стр. 34.

как о поступке, в котором выразилось истинное содержание человека, вся его прежняя жизнь, предшествует рассказ о Салахутдине Валлиулине, который сознательно пошел на верную смерть, чтобы облегчить своим товарищам по части выполнение стоявшей перед ними задачи. «Салахутдина Валлиулина, — пишет товарищ Брежнев, — я хорошо знал по Малой земле, он был одним из лучших парторгов. Подписывая на него наградной лист, думал о природе таких подвигов. Бесспорно, человек знал, что идет на верную смерть. Но вряд ли говорил себе в этот момент: «Сейчас совершу подвиг». Нет, эта храбрость была не картинно-героическая, а немногословная, неброская, я бы даже сказал, скромная. какую особенно ценил, судя по роману «Война и мир», Лев Николаевич Толстой. И подвиг был в толстовском понимании этого слова: человек делает то, что должен он делать, несмотря ни на что». В этих размышлениях поразительно наглядно раскрывается и психологическая, и, если так можно выразиться, художественная диалектика такого экстремального (с позиций мирного времени) поступка, как подвиг. При всей своей нравственной красоте и силе он совершается, как подчеркивает товарищ Брежнев, с к р о м н о, без всякой картинности, только потому, что так — несмотря ни на что — н а д о было поступить. Не случайно, осмысливая подвиг Валлиулина, Леонид Ильич вспоминает Толстого, ищет опору в понимании совершенного Валлиулиным в героизме Тушина, в мужестве русских крестьян, так глубоко понятых автором «Войны и мира». Но одновременно специально подчеркивает идейную закономерность подвига, то, что он не случаен для свершающего его, а вытекает из всей его жизни, выражает в высшем значении и крайней концентрации то, что было главным содержанием предыдущего жизненного, человеческого пути героя.

Совершенно очевидно, что, утверждая такое понимание героического, товарищ Брежнев наносит мощный удар по экзистенциалистским, фрейдистским и прочим субъективно-идеалистическим концепциям человека, по тому пониманию человеческого подвига как формы иррационального проявления личности, с которым мы сталкиваемся во многих пьесах, романах буржуазных художников. Подчеркнем же еще и еще раз: выводы, к которым приходит автор «Малой земли», вооружают советских и всех прогрессивных художников мира н а у ч н ы м пониманием и самого подвига, и психологии героя, направляет внимание писателей и режиссеров на дальнейшее углубление их поисков на пути реалистического познания человека через творимую им реальность — во всей диалектической сложности и глубине их взаимосвязи.

Центральное место в «Малой земле» и «Возрождении» занимают размышления автора о том, каким должен быть партийный руководитель, каким требованиям должен отвечать стиль его работы, приобретающие особую цену из-за того, что все они опираются на личный опыт самого Леонида Ильича, возникают как глубочайшие теоретические обобщения данных, извлеченных им из своей собственной практики. Вдумываясь в сформулированные им рекомендации, видишь, что размышления товарища Брежнева постепенно образуют ц е л о с т н ы й к о д е к с нравственных и деловых требований, необходимых для каждого партийного руководителя, для каждого коммуниста. В этом кодексе объективировалась и личная практика Леонида Ильича, и его глубокие, сосредоточенные раздумья над ленинским наследием — и над книгами Ленина, и над его стилем работы. Именно поэтому так важно, чтобы советские писатели, режиссеры, артисты творчески, глубоко и пристально вдумались в мысли товарища Брежнева о том, каким должен быть партийный деятель, последовательно претворяющий во всей своей работе, во всем стиле своей деятельности ленинские уроки. Это поможет им выйти на новый уровень в работе над образом положительного героя, глубже, полнее, разностороннее понять, что составляет его истинную сердцевину, в чем выражается его связь со временем, с объективными требованиями и особенностями нашей эпохи.

Идя от практики, от опыта живой жизни, но всякий раз поднимая данные этого опыта до выводов огромного теоретического, научно-

го значения, автор «Малой земли» и «Возрождения» дает поразительные примеры постижения объективных закономерностей нашей эпохи через человека, через его чаяния и помыслы. Дело тут не только в том, что на протяжении обеих книг товарищ Брежнев дает богатую россыпь портретных зарисовок людей, исчерпывающе понятых прежде всего через творимое ими дело, а в том, что глубоко человечна, по-ленински гуманистична вся система суждений о нравственном и деловом кодексе коммуниста, развернутая в «Малой земле» и «Возрождении». Выступая перед коммунистами Запорожья в качестве первого секретаря обкома партии, Леонид Ильич говорил: «...мы победили (в годы войны с фашизмом. — *Ред.*) потому, что и мы, и солдаты, которых мы вели в бой, глубоко понимали, во имя чего мы идем на штурм вражеских укреплений, изрыгавших огонь и смерть. Вот почему партийные организации во главу угла своей деятельности обязаны ставить задачи воспитания человека. Тогда, к слову сказать, и цемент и все прочее будет появляться несомненно быстрее, и дела у нас пойдут гораздо лучше». Сейчас не только вся наша страна, а и весь мир, все участники международного коммунистического движения знают, как плодотворно реализовались за последние четырнадцать лет принципы, сформулированные в этом раннем выступлении товарища Брежнева, во всей деятельности КПСС, во всех принимаемых партией решениях. Все знают, как целеустремленно исходит руководимый товарищем Брежневым Центральный Комитет партии советских коммунистов из ленинского убеждения, что ключ к решению всех стоящих перед нами задач в человеке, в работе по его идейному, нравственному и хозяйственно-практическому воспитанию. Решению этой принципиальной задачи служат и известные Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», яркие, глубоко запавшие в сердца всех людей искусства приветствия Л. И. Брежнева коллективу «Мосфильма», всесоюзным кинофестивалям в Кишиневе и Риге, международным кинофестивалям в Москве и Ташкенте. Призывая кинематографистов будить мысль, раскрывать смысл эпохи, в которую мы живем, обогащать эмоциональную память народа, проявлять творческую инициативу и смелость в художественном освоении действительности и перспектив ее развития, в талантливом и увлеченном воссоздании атмосферы героического труда нашего народа, руководитель партии и народа неизменно выдвигает перед кинематографом задачу создавать большое искусство эпохи развитого социализма, глубоко и талантливо выражающее ее суть, помогающее и осознанию черт характера героев наших дней, и дальнейшему воспитанию зрителей в коммунистическом духе.

Какую же могучую опору в работе по осуществлению этой программы получают кинематографисты, все деятели литературы и искусства социалистического реализма в раздумьях автора «Малой земли» и «Возрождения» над характером коммуниста, современного партийного руководителя. Какое плодотворное и целеустремленное развитие сообщают эти раздумья всем нашим спорам о положительном герое эпохи, об образе современника, воплотившегося в фильмах последних лет, о требованиях, которые предъявляет к человеку эпоха НТР, поставленная партией задача соединения достижений НТР с преимуществами социалистического общественного строя.

Основные черты партийного руководителя, коммуниста, ярко воссозданы товарищем Л. И. Брежневым в книге «Возрождение». Указывая, что вся — как организаторская, так и политическая — работа, проводимая партийными организациями, должна вести к одной цели, к тому, чтобы «масса людей стала коллективом; чтобы в коллективе выросли вожаки, заметные, яркие люди», Леонид Ильич далее пишет: «Вообще, замечу, память на людей, особенно на хороших людей, у партийного работника является и человеческим долгом, и профессиональной обязанностью. Общение с ними всегда необходимо. Оно обогащает партийного работника, укрепляет его связь с жизнью, помогает, как говорят, из первых рук узнать замыслы, интересы, нужды людей. Наконец, просто приятно открыть для себя хо-

рошего человека, рабочего, колхозника, строителя, агронома, художника, журналиста, ученого. Я никогда не жалел на это времени, да и сам характер партийной и политической работы, к счастью, способствует этому».

Вот поистине абзац, который стоит иных книг. Столько в нем мудрости и того покоряющего человеческого обаяния, которым так привлекает к себе сердца руководитель нашей партии. Свои размышления о внимании к человеку, о необходимости постоянной связи с массами, о том, какой радостью для него лично была возможность открыть для себя хорошего человека, помочь его раскрытию, Леонид Ильич завершает перечисление обязанностей, которые лежали на нем, как на первом секретаре обкома. А потом, словно подытоживая, замечает: «Во всей этой работе главное — люди, главное — понять их и быть понятым ими».

Огромное теоретическое значение этого афоризма, вся его мудрость и глубина становятся особенно очевидными, когда мы сознаем, что именно на этой основе и строится вся работа руководимого товарищем Брежневым Центрального Комитета нашей партии. Во всех своих предначертаниях, планах партия неизменно исходит из глубочайшего анализа чаяний и помыслов рабочих, колхозников, интеллигенции, и если ее решения всегда встречают в их среде полное и безусловное понимание, то прежде всего потому, что эти решения основываются на ясном, точном знании нужд и интересов, возможностей и стремлений миллионов людей.

В книгах «Малая земля» и «Возрождение» Леонид Ильич Брежнев не раз подчеркивает, что интересы народа может оберечь и обеспечить только политический руководитель, умеющий во всей своей деятельности, постоянно и в каждой ситуации проявлять высокую партийную принципиальность, нетерпимость к недостаткам и к тем, из-за чьей нерадивости или неподготовленности они возникают. С гневом, с сокрушительным сарказмом пишет товарищ Брежнев о недобросовестных работниках, руководителях, которые «закисли», о людях «с дырявыми душами» (можно не сомневаться, что этот эпиграмматический образ войдет в пословицу!). «К ним, — замечает товарищ Брежнев, — мы были непримиримы».

Чрезвычайно знаменательно, поучительно, что к теме непримиримости Леонид Ильич обращается и в другом месте, раскрывая историю с крушением башенного крана БК-151. Машиниста хотели обвинить во вредительстве, но благодаря вмешательству первого секретаря обкома случившееся получило верную, деловую оценку и политические обвинения с машиниста были сняты. «Хочу, чтобы меня правильно поняли, — замечает в этой связи товарищ Брежнев, — я за строгую и, главное, неотвратимую кару действительным негодяям и преступникам, вина которых полностью доказана».

Но тут же товарищ Брежнев восклицает, как бы продолжая тот давний свой спор с любителями «ежовых рукавиц» и жестких мер, наводящих страх на окружающих своей немотивированностью: «Зачем создавать атмосферу нервозности и страха?» В запорожской партийной организации, пишет Л. И. Брежнев, мы с первых дней «добивались бережного отношения к кадрам, дорожили обстановкой партийной доброжелательности, которая уже установилась в нашей организации. Я вообще никогда не был сторонником грубого, крикливого, или, как его еще называют, «волевого» метода руководства. Если человек напуган, он ответственности на себя не возьмет. А нам надо было не сковывать, а, напротив, поддерживать самую широкую инициативу. В тех напряженных условиях без новаторства, без активных поисков мы ничего бы не добились. Впрочем, в спокойных условиях и вовсе шуметь не к чему».

И в «Малой земле» мы тоже встречаемся с тем же кругом мыслей. Рассказывая о тех 225 днях, когда защитники плацдарма каждый час и каждую минуту смотрели в лицо смерти, товарищ Брежнев настаивает на том же принципе во взаимоотношениях руководителя с подчиненными, которого он придерживался позже в Запорожье. «Если даже человек ошибся, — пишет Леонид Ильич, — никто не вправе оскорбить его окриком. Мне глубоко отвратительна пусть не распространенная, но еще кое

у кого сохранившаяся привычка повышать голос на людей. Ни хозяйственный, ни партийный руководитель не должен забывать, что его подчиненные — это подчиненные только по службе, что служат они не директору или заведующему, а делу партии и государства. И в этом отношении все равны. Те, кто позволяет себе отступать от этой незыблемой для нашего строя истины, безнадежно компрометируют себя, роняют свой авторитет. Да, совершивший проступок должен нести ответственность: партийную, административную, наконец, судебную — любую. Но ни в коей мере нельзя ущемлять самолюбие людей, унижать их достоинство».

Убеждение это товарищ Брежнев пронес через всю свою жизнь. А став Генеральным секретарем ЦК КПСС, развернул в стройную систему решений и мероприятий, направленных на соблюдение, на торжество во всей нашей жизни ленинских норм, на установление того климата доброжелательности и деловитости, высокой принципиальности и чуткости, который так характерен сейчас для нашего общества, для всей внутрипартийной жизни. В высшей степени характерен он и для условий, в которых протекает сейчас наша творческая жизнь, работа писателей, режиссеров, артистов, критиков.

Только в нашей стране художник свободен в самом высоком и истинном смысле этого слова —свободен в своем стремлении улучшить жизнь, способствовать укреплению в людях гуманности, благородства, мужества, совестливости, чувства коллективизма и товарищества, высокой идейности, в своей непримиримой борьбе со всем отсталым, косным, с теми «дырявыми душами», которых клеймил товарищ Брежнев еще в запорожский период своей деятельности. Только в нашей стране свобода художника, отдающего свой дар на благо народа, обеспечена законодательно — соответствующими статьями новой Конституции СССР, разработанной по инициативе и при личном участии Леонида Ильича.

За все это, за ту прекрасную атмосферу доброжелательности и неустанного внимания к каждому таланту, который, по крылатому выражению товарища Брежнева, является достоянием национальным, за те мудрые призывы к неустанному совершенствованию своего искусства, к выходу на новые высоты творчества, которые содержатся в Постановлениях ЦК КПСС, в докладах, в Приветствиях Леонида Ильича, адресованных кинематографистам, деятели искусств и литературы, работники многонациональной советской кинематографии бесконечно благодарны Центральному Комитету КПСС и его Генеральному секретарю.

«Малая земля» и «Возрождение» — новое важное звено в том в высшей степени плодотворном собеседовании о смысле нашей жизни, о высоком предназначении человека в социалистическом обществе, о нравственном кодексе коммуниста и величии ленинских идей, которое Леонид Ильич Брежнев ведет с необозримой читательской аудиторией во всех своих работах, докладах и речах, в каждом своем выступлении. С благодарностью черпают в работах Л. И. Брежнева уроки политической и жизненной мудрости, советы и рекомендации, необходимые в их творческом труде, и советские кинематографисты, все деятели литературы и искусства. Они высоко ценят те у р о к и ж и з н и, политической зрелости и проницательности, которые содержатся в книгах «Малая земля» и «Возрождение», приобщивших нас к богатому опыту и духовному миру лидера партии советских коммунистов. Л. И. Брежнев писал в «Возрождении»: «Хотел бы подчеркнуть самую тесную взаимосвязь вчерашнего дня страны, пройденного нами пути, с постановкой новых задач. Год от года возрастает размах наших планов, масштабность и сложность проблем, и решать их приходится на новом уровне, по-новому. Но при этом необходимо учитывать богатейшую практику строительства социализма, исторический опыт партии и народных масс». И сразу же, переходя к характеристике задач, стоящих перед страной: «Сейчас, например, программа особого значения — комплексное освоение недр и развитие производительных сил Западной Сибири. Это — поистине великая стройка нашего времени, превосходящая по своему размаху, по объему капиталовложений, по сложности тех-

пических и транспортных задач, все, что было у нас в прежние годы и пятилетки. Тем более важно, учитывая накопленный опыт, не допустить здесь распыления сил. Все настоятельнее встает задача своевременной концентрации ресурсов на главных направлениях, верного определения приоритетов, то есть очередности решения проблем в соответствии с их значением для народного хозяйства».

Принять активное, действенное участие в реализации этой величественной программы — почетный и радостный долг советских кинематографистов, всех деятелей литературы и искусства. После памятной поездки Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР по краям и областям Сибири и Дальнего Востока наши раздумья о способах включения в общенародную работу по осуществлению вдохновенных замыслов партии, так выразительно и полно очерченных ее лидером, приобрели особую интенсивность и деловитость. Об этом свидетельствуют, в частности, и те размышления писателей и кинематографистов, с которыми читатель познакомится ниже.

●

Вся жизнь Леонида Ильича Брежнева — путь самоотверженной службы советскому народу, путь коммуниста, выдающегося партийного деятеля, на любом посту всего себя всецело отдающего делу Ленина, делу строительства коммунистического общества. Это поистине славный путь, неразрывно связанный с титанической работой нашей партии, с героическим трудом миллионов советских людей, творящих завтрашний день своей страны, с победоносной борьбой за свободу и независимость Родины, с развитием духовной культуры народов Советского Союза, национальной по форме, интернационалистской по духу, социалистической по своей сути, с борьбой за мир во всем мире.

Важные этапы этого пути нашли яркое и глубокое отражение в «Малой земле» и «Возрождении». Поэтому книги Леонида Ильича Брежнева внимательно читают и перечитывают миллионы советских граждан. Они, эти книги, навсегда пребудут среди самых главных книг XX века, среди тех литературных документов, по которым потомки будут судить о высочайшем уровне духовного развития и прогресса, до которого подняла нас партия в эпоху развитого социализма, в годы, когда так расцвела наша родная земля и так гордо, так авторитетно звучат во всем мире слова: советский человек, советский образ жизни, советская страна, страна победившего социализма.

После исторической поездки

Советская кинодокументалистика перед новыми задачами

Поездка Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР в районы Сибири и Дальнего Востока, с глубоким одобрением и огромным энтузиазмом встреченная трудящимися нашей страны, вызвала самые активные размышления деятелей литературы и искусства. Указания и советы, предложения и конкретные рекомендации, которые были высказаны Л. И. Брежневым во время встреч и бесед с сибиряками и дальневосточниками, вдохновили писателей, кинематографистов на решение новых творческих задач, вызвали к жизни новые творческие планы.

Осмысляя сделанное прежде, каждый из творческих работников определяет для себя новые задачи, новые горизонты темы, соотнося будущие фильмы и книги с теми важнейшими рекомендациями, которые дал Леонид Ильич Брежнев сибирякам и дальневосточникам во время своей поездки. Величественная программа дальнейшего развития Сибири и Дальнего Востока предлагает мастерам культуры богатейший жизненный материал для создания новых произведений литературы и кинематографа.

Мы продолжаем публиковать раздумья кинематографистов и литераторов, связанные с итогами поездки Л. И. Брежнева, с теми перспективами, которые открываются сегодня перед деятелями советского кино.

Анатолий Никульков,
главный редактор журнала «Сибирские огни»

Могучий стимул развития

Поездка Леонида Ильича Брежнева по восточным районам Советского Союза имела чрезвычайно важное значение для дальнейшего развития Сибири и Дальнего Востока. В ходе встреч с трудящимися и партийно-хозяйственным активом, с руководителями краев и областей, в выступлениях Л. И. Брежнева во время поездки были высказаны ценные рекомендации, даны конкретные указания, направленные на совершенствование производительных сил, на более интенсивное освоение природных богатств зауральских территорий, которые играют все возрастающую роль в экономике всей страны.

Несомненно и другое: эта поездка Леонида Ильича явилась активным стимулом для новых творческих поисков в литературе и искусстве.

Поделюсь своими личными впечатлениями, своими мыслями, которые возникли в связи с дорогим нам визитом Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР в наши края.

В нашу динамичную эпоху всеобщей спешки и нехватки времени мы переносимся с помощью реактивной авиации за считанные часы из Новосибирска в Москву, из Новосибирска во Владивосток, мы «глотаем» пространство, и в памяти остаются лишь те отдельные места, на которые мы приземлились, — какие-то островки воспоминаний. Но когда я следил по печати за поездкой Л. И. Брежнева, то вдруг как бы представил себе цельную, слитную панораму родной земли. Захотелось приостановиться, задуматься, обобщить.

Леонид Ильич, встречаясь и беседуя с тружениками Сибири и Дальнего Востока, исчерпывающе точно охарактеризовал специфику каждого города и региона. В Омске он сказал: «Омская область всегда у нас считалась ведущей областью Западно-Сибирского экономического района с развитым машино-

строением, нефтеперерабатывающей и нефтехимической промышленностью, высокопродуктивным сельским хозяйством».

Новосибирск он определил так: «Все мы, конечно, хорошо знаем, что город Новосибирск и область — это крупнейшее индустриальное звено в Западно-Сибирском экономическом районе, на территории которого расположены предприятия союзного значения. Здесь же благоприятно сочетается воздействие науки — в лице ученых Сибирского отделения Академии наук СССР — на промышленно-экономическое развитие всего района и, я бы сказал, даже за пределами Сибири».

Своеобразие Иркутской области он охарактеризовал так: «Иркутская область является быстроразвивающимся районом Восточной Сибири, который располагает уникальными гидроэнергетическими ресурсами. У вас создан целый каскад гидроэлектростанций на реке Ангаре, в том числе крупнейшие Братская и Усть-Илимская».

О Комсомольске-на-Амуре Леонид Ильич сказал: «Это — величественная панорама современного индустриального города, воздвигнутого в тех местах, где еще недавно была глухая тайга... Это город необычайной биографии... 45 лет прошло с того момента, когда был положен первый камень в память об основании Комсомольска. Для города это небольшой срок. Но как много сделано за это время».

В этих метких, емких характеристиках — единый облик огромного края нашей страны, цельного в своем стремительном развитии, и вместе с тем облик многообразный, богатый индивидуальными чертами городов и районов.

Например, тюменские нефтепроходцы и строители БАМа делают общее дело, осваивая огромные регионы. Но насколько контрастны природные факторы, которые приходится им преодолевать! Бамовцы прорубаются сквозь скалы, чтобы проложить туннели, укрепляют горные склоны, чтобы железнодорожный путь не повредили каменные осыпи. А тюменцы мечтают о мало-мальски твердой почве, чтобы безопасно поставить буровую вышку. Но там и здесь люди одинаково совершают чудеса трудового героизма, инициативы, изобретательности. Я видел своими глазами, как под Тобольском бульдозеры и другие механизмы снимали полутораметровый слой болота, добираясь до твердой почвы, чтобы поставить на ней корпуса будущего нефтехимического комбината. И это на площади в несколько тысяч гектаров!

По магистралям Нижневартовска в сторону Самотлора и обратно круглые сутки идет сплошной поток тяжелых машин. Кажется, так прочна здесь почва, выдерживающая такую нагрузку! Но однажды в Нижневартовске, возле телестудии, куда я шел выступать, чуть сойдя с магистрали, чтобы спрямить путь, я провалился по колено в болото, припорошенное первым снежком... И потом на студии операторы старательно держали меня в кадре так, чтобы телезрители не заметили, во что превратились мои брюки и ботинки. На таком «личном опыте» познал я цену того трудового чуда, которое свершилось на Самотлоре: все дороги здесь созданы людьми, поборовшими, казалось бы, непреодолимую болотистую почву.

Увы, я не знаю ни книги, ни кинофильма, которые изобразили бы Сибирь и Дальний Восток наших дней в цельном многообразии. Всем помнится, наверное, книга Н. Н. Михайлова, великолепного публициста и ученого, «Над картой Родины», получившая в 1948 году Государственную премию СССР. Современной такой книги, как и большого полнометражного фильма, о восточных районах нашей страны пока нет, есть лишь книги и фильмы об отдельных стройках и городах.

А произведения эти настоятельно необходимы, чтобы помочь широкому читателю осознать — во всей их конкретности — великие перемены в экономической географии страны, совершенные благодаря неустанной деятельности народа под руководством партии. С той поры, как вышла книга Н. Н. Михайлова, прошло тридцать лет, тогда не существовала даже Новосибирская ГЭС, первенец сибирского гидростроения, а теперь самая маленькая в ряду енисейских и ангарских гидроэлектростанций. Тогда и речи не было о территориально-промышленных комплексах, без кото-

рых не мыслится сейчас развитие Сибири. Да, перед публицистами, кинодокументалистами стоит насущная задача: воссоздать именно единый облик гигантского края при всем многообразии его черт.

Выступая в Иркутской области, где начинается БАМ, Л. И. Брежнев сказал: «По зову своих сердец, как настоящие советские патриоты, на эту стройку со всех концов страны приехали тысячи юношей и девушек. И трудятся они отлично. Вообще надо сказать: молодежь помогает нам во всем. Спасибо ей за это!»

На станции Сковородино Читинской области Л. И. Брежнев встретился со строителями БАМа и обратился к ним с такими словами: «Труд первопроходцев всегда сложен. Но он интересен и почетен. Вчера вы первые ступили сюда, где еще был вековой покой тайги, а сегодня там уже не только проложена магистраль, но и закладываются первые города, выросли поселки... Так уж воспитан советский человек, что в повседневной работе он не думает о величии своих дел. И вы, наверное, подчас не задумываетесь над тем, сколь велико значение вашего труда для нашей Родины».

Нам, работникам журнала «Сибирские огни», было приятно, что в поезд Л. И. Брежнева, когда он останавливался в Новосибирске, были переданы и номера нашего журнала, в которых печатались очерки о БАМе. За прошлый 1977 год, таких номеров оказалось пять. В меру своих сил сибирские очеркисты ведут летопись великой стройки. А недавно мне довелось присутствовать в Москве в Центральном Доме актера на вручении премий «Корчагинцы 70-х». Среди лауреатов была и группа документалистов ЦСДФ во главе с В. Трошкиным, создавших серию фильмов о первых отрядах строителей БАМа.

Значит, уже есть кинодокументалисты, очеркисты, публицисты, которые являются первопроходцами этой величественной темы. Но если, скажем, о строительстве ГЭС в советской литературе созданы романы и пьесы, то о БАМе крупных художественных полотен пока еще нет. Нет романа, написанного по горячим следам, как в 30-е годы был написан роман В. Кетлинской «Мужество» — о первостроителях Комсомольска-на-Амуре. Нет художественного фильма, который был бы снят столь же оперативно и имел такой же отзвук, такую же популярность, как в свое время — фильм «Комсомольск».

Нам, литераторам, и другим творческим работникам надо чаще и серьезнее задумываться над этой проблемой — как в крупных формах отобразить действительность по ее горячим следам, без «пафоса дистанции», как средствами искусства выявить самую суть феномена великих строек, которую прекрасно выразил Л. И. Брежнев: величие целей и дел, сокрытое в стремительной повседневности труда.

Выступая в Красноярске и Комсомольске-на-Амуре, Л. И. Брежнев отметил новые черты социалистического соревнования эпохи развернутого строительства коммунизма. Во-первых, это сознание высокой ответственности каждым трудовым коллективом в управлении делами производства. Во-вторых, как сказал Л. И. Брежнев, «сила и эффективность социалистического соревнования на нынешнем этапе не в отдельных, пусть даже высоких достижениях и рекордах, а в том, чтобы каждый коллектив работал без отстающих, четко и слаженно». И, наконец, приметой социалистического соревнования сегодня становится и его размах. Л. И. Брежнев в этой связи привел пример сотрудничества ленинградских предприятий и организаций со строителями Саяно-Шушенской ГЭС, которое ведет к сокращению сроков строительства ГЭС. «Мне хотелось бы посоветовать вам, товарищи, — сказал Леонид Ильич, — шире распространить такой опыт содружества и на другие производственные коллективы».

В распространении передового опыта всегда играла огромную роль публицистика. Вспомним, как формулировал В. И. Ленин в статье «Революционные дни» задачи партийных журналистов. Он писал: «Мы должны делать постоянное дело публицистов — писать историю современности и стараться писать ее так, чтобы наше бытописание приносило посильную помощь непосредственным

участникам движения и героям-пролетариям там, на месте действия, — писать так, чтобы способствовать расширению движения, сознательному выбору средств, приемов и методов борьбы, способных при наименьшей затрате сил дать наибольшие и наиболее прочные результаты»[1].

Вдумаемся в эти слова, написанные более семидесяти лет назад, и мы увидим, что здесь с гениальной четкостью сформулирован, в конечном счете, также и главный принцип десятой пятилетки, принцип эффективности, внедрению которого должны всячески способствовать публицисты. Ведь в идеале работа публициста должна всегда приносить такой эффект: из каждого нашего фильма или очерка, посвященного передовику производства или передовому коллективу, все другие коллективы и отдельные работники должны прямо черпать передовой опыт и переносить его в свой практический труд, чтобы давать при меньшей затрате сил наибольшие результаты. Для этого наши произведения должны раскрывать такой опыт аналитично, глубоко и наглядно как в психологическом, так и в техническом аспектах, в самых тонких подробностях. Значит, речь идет об исчерпывающем знании темы, о владении методом анализа — и художественного, и социально-экономического.

Новые формы социалистического соревнования предполагают и более высокий уровень сознания, и особую нравственную атмосферу на производстве. В соревновании активно выявляются чисто человеческие качества — эмоциональность отношения к работе, трудовой азарт, радость победы, гордость за результаты, огорчение при отставании и т. д. Так что эта сфера общественно-трудовой деятельности в огромной степени находится, так сказать, в ведении литературы и искусства.

В Новосибирске, Чите, Хабаровске и Владивостоке Л. И. Брежнев встречался с воинами Советской Армии и Военно-Морского Флота. Он высоко оценил боевую готовность полка ракетных войск в районе Новосибирска, слаженность и умение в совершенстве владеть самым современным и мощным оружием; в Хабаровске он отметил хорошее взаимодействие мотострелков и танкистов, артиллеристов, зенитчиков и летчиков, их умелое владение современной боевой техникой, уверенное управление подразделениями со стороны командиров и штабов; во Владивостоке он поблагодарил личный состав Тихоокеанского флота и его командование за большую работу по освоению новой техники, совершенствованию мастерства ведения морских операций.

Знаменательно, что именно перед военными моряками, то есть перед людьми, поминутно готовыми к бою, Леонид Ильич Брежнев подробно говорил о мирной внешней политике Советского Союза.

«Мы никому не угрожаем, — сказал он. — Разговоры о так называемой «советской угрозе» — это явный вымысел противников разрядки международной напряженности и не больше. Мы совершенствуем нашу оборону с единственной целью: надежно защитить завоевания Великого Октября, прочно охранять мирный труд советских людей, наших друзей и союзников. Этой благородной цели служат воины Советской Армии и Военно-Морского Флота».

Но и о современной армии пока еще создано мало значительных произведений во всех жанрах литературы, во всех видах искусства. Чаще всего в этих произведениях изображается процесс постепенного возмужания юноши, пришедшего в армию незрелым, неумелым, расхлябанным. Это, конечно, прекрасное свойство армии — из неумелых юнцов выращивать настоящих солдат, больше того, формировать личность истинного мужчины. Но все же главное ядро армии составляют зрелые мастера боевого дела. Вот о них-то пока мало сказано в современной литературе и в кинематографе. А нам нужен сегодня крупный художнический взгляд на нашу армию. Ведь в самом деле, раздумывая над характеристикой, которую Леонид Ильич дал советским воинам, над тем, как мудро и широко определил он цель наших Вооруженных Сил, узнаешь тот социально-психологический комплекс, который характери-

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 9, стр. 208.

зует именно советского солдата, делает его совсем другим, качественно иным, чем солдат армии буржуазного общества. Мастер ведения боевого огня любого вида, готовый каждую минуту нанести сокрушительный удар по любому агрессору, наш солдат четко осознает, что именно мощь его армии способствует предотвращению войны, обеспечивает мир на земле. Армия, предотвращающая войну! — вот суть Советских Вооруженных Сил, вошедшая в плоть и кровь каждого нашего воина. Мне кажется, что литература и кинематограф пока что недостаточно ее исследовали.

В своих выступлениях во время поездки Л. И. Брежнев сделал немало критических замечаний. Это был откровенный разговор руководителя партии и государства с народом, с местными руководителями. Например, в Иркутской области он отметил низкие темпы развития сельского хозяйства и поставил задачу: «Промышленные районы должны иметь сельскохозяйственную базу и обеспечивать себя продуктами и животноводства и овощами». В других выступлениях он отмечал низкие темпы строительства некоторых важных объектов, недостаточно четкую работу транспорта.

Во Владивостоке он покритиковал неправильный стиль в работе некоторых руководителей: «Надо положить конец такому состоянию, когда один руководитель перекладывает вину на другого... Мы наделили руководителей министерств и ведомств правами не для того, чтобы они занимались бесполезной перепиской между собой, а решали конкретные практические вопросы. Попустительствовать расточительству мы не можем».

В нашей литературе, в кинематографе есть немало произведений, которые привлекают внимание к недостаткам, мешающим продвижению общества вперед. Вспомним такие фильмы, как «Премия», «Обратная связь», сатирический киножурнал «Фитиль». Но и здесь остается большой простор для дальнейшего углубленного художественного анализа. Собирать, накапливать факты — это еще, как говорится, полдела. Задача литературы и экрана — исследование, обобщение.

Я очень ценю образ бригадира Потапова из фильма «Премия». По-моему, в нем выявляется то, что определяет именно наше время. Потапов руководствуется точным экономическим расчетом и принципами высокой нравственности. Для него обе эти стороны дела и бытия абсолютно неразрывны.

Мне кажется, в этом и заключена важная черта современности: производственная деятельность моральна только в том случае, когда она основана на научных, экономических, инженерных расчетах. Отступление от научно-экономических обоснований немедленно порождает возможность отступления от принципов коммунистической нравственности. Приписки, штурмовщина, манипулирование с показателями происходят там, где труд не организован научно. Даже лично честный, но неумелый, отсталый организатор производства обречен на моральные отступления, ибо, не справляясь с общими темпами, он начинает любыми способами выкарабкиваться. И, наоборот, человек, вооруженный точным экономическим расчетом, действует со спокойной совестью и творческой свободой. Именно здесь, может быть, производственные проблемы наиболее тесно связаны с психологией, с социально-психологическими типами эпохи, с проблемами коммунистической морали.

Я остановился здесь на тех первоочередных задачах работников искусства, которые подсказаны непосредственными впечатлениями, первоначальными размышлениями, связанными с поездкой Л. И. Брежнева по нашему Сибирскому краю, по дальневосточным областям. Несомненно, пройдет время, мы будем еще и еще раз возвращаться к материалам этого плодотворного визита, и с новой, более глубокой точки зрения постараемся осмыслить речи и высказывания Леонида Ильича. Наверняка, они подскажут многое, вызовут новый прилив творческих сил.

И высоко должно быть наше мастерство, глубока мысль, зорок глаз, чтобы мы могли создать новые яркие произведения, способствующие нашему движению к коммунизму.

Новосибирск

А. Мамонтова,
директор Западно-Сибирской студии кинохроники, режиссер

Западная Сибирь и задачи кинодокументалиста

«...Не могу налюбоваться тобой, родная моя Мать, земля Сибирская! Земля героев и тружеников, мечтателей и поэтов, ты отдала мне, всем нам, каждому из нас, кто носит гордое имя «сибиряк», частицу своей богатырской силы, взрастила нас в суровом мужестве, научила работать на самый широкий размах руки, сражаться — до победы, мечтать — светло и широко и, преодолевая все на свете, превращать ленинские мечты и планы в прекрасную явь».

Так взволнованно, глубоко и емко выразил свою любовь к Сибири один из наших земляков, но так могли бы сказать и все сибиряки, все дальневосточники. Эта же любовь и в лучших кадрах кинолетописи, которую вот уже почти пять десятилетий пишут документалисты Западно-Сибирской студии кинохроники.

Нас глубоко волнует и радует постоянное внимание к сибирской земле партии и правительства, забота о том, чтобы она стала еще прекраснее. Мы очень ценим эту заботу и хотим отплатить ей сторицей.

Со времени поездки по Западной Сибири в 1972 году Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева прошло более пяти лет. А свидетелями скольких, поистине грандиозных, свершений за это пятилетие мы стали! Новые рекорды урожайности установили хлеборобы Алтая. Образцы истинной трудовой доблести преподали нам нефтяники обского севера и рабочие производственного объединения «Омскнефтеоргсинтез». Миллион тонн угля за год выдала на-гора сначала одна бригада — Героя Социалистического Труда Геннадия Смирнова, а вскоре такой же трудовой подвиг совершили и бригады Евгения Мусохранова и Рима Мингулова. Три бригады-миллионера на одной шахте — явление беспрецедентное!..

А новостройки Западной Сибири? Буквально на наших глазах из палаточного рабочего поселка Стрежевой вырос молодой город томских нефтяников, построены новые институты второй и вот уже теперь третьей сибирских академий — Сибирского отделения ВАСХНИЛ и Сибирского филиала Академии медицинских наук СССР, современные здания драматических театров в Барнауле и Томске, прекрасный Дворец пионеров для омских ребятишек...

И вот — нынешняя поездка Леонида Ильича в районы Сибири, на Дальний Восток. Она не только подтвердила, что трудящиеся этих областей Советского Союза верно нацелены партией на осуществление важнейших политических, народнохозяйственных задач. Она заставила по-новому взглянуть на то, что сделано и делается сибиряками и дальневосточниками по реализации решений XXV съезда КПСС, выдвинула новые конкретные требования на разных участках партийной, хозяйственной, идеологической работы.

Естественно, что и у нас, кинодокументалистов, появились новые ориентиры, нам открылись новые перспективы, новые направления работы.

Мы не должны, не имеем права пропустить ни одно из событий, которые определяют суть и характер социально-экономической и культурной жизни нашего региона. Вот почему мы считали и считаем для себя главным — работу над киноперіодикой. В условиях такой студии, как наша, при которых мы выпускаем пока всего 5 общеэкранных хроникально-документальных фильмов в год, 48 выпусков еженедельного киножурнала как раз и составляют наш основной реальный «коэффициент полезного воздействия» на зрителя.

Но дело, конечно, не только и не столько в количественной стороне вопроса. По-моему, далеко не случайно, что сегодня проблема современного киножурнала дискутируется так остро, причем на самых разных уровнях. Безусловно, как форма кинематографического осмысления действительности, киножурнал ни-

сколько не устарел и не превратился в некий лишь по недоразумению существующий «киноруди-мент» — приходится встречаться и с подобной точкой зрения. Но вот если уж что-то действительно устарело — так это наши основательно укоренившиеся в практике представления о киножурнале, сформировавшиеся в те весьма далекие времена, когда досуг трудящихся еще не определялся в значительной степени телевидением.

Мы не противники с ТВ, конечно, нет. В последние годы у нас установились прочные контакты с Новосибирской студией телевидения, со всеми телестудиями региона, которые систематически демонстрируют выпуски киножурнала «Сибирь на экране». Спасибо им за это! И тем не менее определенные конфликтные ситуации у нас возникают. Редакторы телевидения отказываются выдавать в эфир все номера журнала. Преимущественно это касается тех выпусков, в которых преобладают событийные материалы. И с их доводами трудно не согласиться. В самом деле, нелепо смотреть на телеэкране сюжет, скажем, об открытии навигации на Оби спустя месяц после события. Но нелепо смотреть его и в кинотеатре — того хуже, в декабре, когда навигация уже давно закрылась...

Не снимать событийные репортажи мы, естественно, не можем. Хотя от каких-то из них хроникеры вправе и отказаться. В этом отношении, на мой взгляд, интересен опыт Ростовской студии кинохроники, которая вот уже несколько лет не снимает «по старинке» сюжетов, которые явно опоздают к зрителю по сравнению с телеинформацией. Правильно ведь говорят в народе: дорога ложка к обеду. Подобный материал необходимо донести до зрителя, что называется, «горяченьким». А это несравненно лучше умеет делать телевидение.

Мы в прошлом году попробовали: сняли в Новосибирске репортажи и о первомайской демонстрации, и об октябрьской. Но поместили их в один киножурнал. Да еще обратились к хронике 1 Мая 1927 года, к кадрам военных лет... И сразу исчезла чистая информативность отснятого материала, он обрел глубину, многомерность, потому что на экране происходило осмысление сегодняшней жизни города в диалектической взаимосвязи с его прошлым, с его историей за 60 лет Советской власти.

Я считаю, что наш киножурнал качественно изменится тогда, когда мы вместо телеинформаций-однодневок будем верстать в него проблемные киноматериалы, сюжеты расширенные, очеркового характера. Это стало особенно наглядно для всех наших документалистов, когда недавно у себя на студии мы проделали следующий эксперимент. Выбрав шесть лучших сюжетов из разных выпусков журнала за 1977 год, смонтировали их в один выпуск — № 49. Эффект превзошел ожидания, получился, на мой взгляд, отличный киножурнал — умный, разнообразный по тематике и в жанровом отношении просто талантливый!..

Значит, можем мы делать такие журналы? Сегодня, сейчас, теми же силами? Можем. И не один выпуск, а каждый номер. К этому нужно стремиться, творческие резервы для этого есть.

Во время пребывания в Новосибирске Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев высказал сибирякам много серьезнейших рекомендаций и советов. В сущности, это целая программа конструктивных мер по дальнейшему развитию Западной Сибири.

Студия внимательно изучила их и в соответствии с этим пересмотрела перспективные планы выпуска киножурналов и фильмов, расширила их тематику и географию.

Подчеркнув значение для страны сибирского хлеба, Л. И. Брежнев призвал трудящихся Новосибирской области, как и всех земледельцев Западной Сибири, организованно, по-деловому провести весенние полевые работы.

Освещение хода посевной — традиционная тема в «Сибири на экране». Но если раньше мы помещали отдельные сюжеты о ней в серии сборных выпусков, то теперь решено собрать их в тематическом журнале. Объем целой части, в отличие от 30—40-метрового сюжета, позволяет показать на экране панораму весенних полевых работ во всей Западной Си-

бири, сопоставить и осмыслить опыт передовых хозяйств, выявить наиболее характерные недостатки, упущения.

Кроме того, студия запланировала еще один тематический журнал — «Сибирский хлеб-78». Таким образом эти два выпуска явятся своеобразной дилогией, подводящей итоги сельскохозяйственного года.

О строительстве и работе институтов СО ВАСХНИЛ мы рассказали зрителю в короткометражке «Вторая сибирская академия». Студия намерена возвратиться к этой теме и уже более пристальным, глубоким взглядом на предмет попытаться осмыслить проблему современного научного поиска.

Думаю, что в освещении сельскохозяйственной темы могут сослужить хорошую службу наши киножурналы — если, конечно, делать их так, как говорилось выше: проблемными, поистине интересными и нужными зрителю.

По-прежнему очень нужны выразительные кинопортреты людей села. Довольно удачной представляется нам в этом отношении картина о Николае Грачеве «Его профессия — дояр», удостоенная диплома на Всесоюзном фестивале сельскохозяйственных фильмов (1976).

Идут съемки картины о молодежи Шипуновского района Алтайского края, руководством которого созданы все условия для того, чтобы ребята оставались на селе и жили интересной жизнью. Называется она — «На земле отцов». В плане студии фильм «Если ты крестьянский сын...» — об омиче, молодом председателе совхоза Н. Сороке.

С серии портретных зарисовок, ознакомительных короткометражек начиналась на нашей студии кинематографическая биография Сибирского отделения Академии наук СССР, первой сибирской академии.

Сейчас таких зарисовок недостаточно. Партия и правительство придают большое значение развитию сибирской науки, ее роли в промышленно-экономическом развитии огромного района страны, в решении проблем, имеющих значение не только для Сибири. В нынешний свой приезд Леонид Ильич Брежнев особое внимание обратил на необходимость еще более тесной связи науки с производством.

Такой уровень требований не может не налагать на нас, документалистов, еще большей ответственности за нашу работу. Будучи реалистами, мы не можем не отдавать себе отчета в том, что сделанные нами ленты о развитии науки в Сибири — всего лишь аванс. Хотим мы того или нет, но на сегодня возникли определенные «ножницы» между масштабами освоения Западной Сибири научной мыслью и эквивалентом кинематографического осмысления этого процесса.

Сегодня никого уже не могут удовлетворить милые лирические кинозарисовки. Время, со всей присущей ему неумолимостью, требует от нас бóльшего — проблемных киноработ, в которых были бы органично слиты обаяние человеческих личностей, диалектические борьба и единство противоположностей в динамике развития научного эксперимента и широкие параметры выхода его на конкретные народнохозяйственные объекты.

Недавно мы завершили работу над полнометражным фильмом «Сибирь нефтяная». По правде сказать, брались за него со страхом — сможем ли? Тем более что это первая полнометражная картина студии за всю ее историю. Конечно, далеко не во всем мы остались довольны ею, но главное, что, на наш взгляд, удалось, — это то, что в фильме ретроспективно точно передана история «наступления» на Тюмень нефтяную, на обский север, показаны все те сложности и драматичные перипетии, из которых сибиряки выходили доблестными героями.

Особо мне бы хотелось сказать об образе сибиряка на документальном киноэкране, о сибирском характере как о своеобразном, если хотите, феномене. Позволю себе заметить, что это отнюдь не «местное», доморощенное понятие.

Наши коллеги, восточносибирские документалисты, создали фильм «Сибирский богатырь Иван Ярыгин», который справедливо был отмечен на Всесоюзном фестивале спортивных фильмов в Минске. Недавно я снова посмотрела эту картину, и она вновь произве-

ла на меня впечатление. Почему? Да потому, что, несмотря на определенные просчеты режиссуры, авторам этой ленты удалось все же немалое — герой фильма не только внешне, но и внутренне, духовно предстает перед нами как истинный сибиряк.

Когда буквально на днях наши документалисты приступили к работе над спортивным фильмом о новосибирской школе юных биатлонистов, я сочла своим долгом напомнить им о славных сибирских стрелках, которые, в совершенстве владея лыжами и винтовками, защищали в Великую Отечественную войну Москву... Не здесь ли, не в этих ли параллелях искать нам черты сибирского характера?

Аналогичными поисками сопровождалась работа над фильмом-портретом «Боцман прокатного стана» — о почетном металлурге страны, рабочем новосибирского завода имени Кузьмина Александре Гавриловиче Воронове.

В заключение мне бы хотелось сказать, что коллектив Западно-Сибирской студии кинохроники не испытывает дефицита в творческих планах и энергии. Безусловно, достижение тех целей, которые он ставит перед собой, во многом зависит от него самого. Мы верим, что намеченные задачи выполним на серьезном уровне, что в наших кинопроизведениях найдут достойное отражение великие социалистические преобразования Западной Сибири.

Новосибирск

Л. Иванов,
писатель

Новь сибирского села — на экран!

При посещении Омска Леонид Ильич Брежнев отметил, что Омская область в Западно-Сибирском экономическом районе считается ведущей по ряду отраслей промышленности, имеет также высокопродуктивное сельское хозяйство.

Труженикам деревни ведущей области, конечно же, отрадно было услышать отзыв Леонида Ильича об их работе. Он сказал так: «Как благоприятный фактор деятельности руководства Омской области мне хотелось бы отметить, что область выполнила и перевыполнила государственное задание по производству и закупкам отдельных сельскохозяйственных продуктов».

Да, омичи вносят достойный вклад в решение задач, поставленных перед ними XXV съездом партии. Особенно надо отметить работу животноводов. Первые два года десятой пятилетки для Сибири оказались трудными, засушливыми, однако Омская область перевыполнила установленные задания по продаже государству мяса, молока, яиц, шерсти. Животноводы области достигли некоторых рекордных для Западной Сибири рубежей: в минувшем году удои коров в целом по области составили 2490 килограммов, а это самый высокий показатель в этой зоне. А омские овцеводы получили самый высокий в России настриг шерсти — по 5,5 килограмма, а в зачетном весе по 6,7 килограмма с каждой овцы!

А вот показатели животноводов, занятых производством мяса: в девятой пятилетке в среднем за год мяса поставлялось государству по 186,5 тысячи тонн. Это на двадцать пять процентов больше, чем в восьмой пятилетке, и на 77 процентов больше, чем в седьмой. А в минувшем году продано мяса более 200 тысяч тонн!

Передовые хозяйства области — Лузинский свиносовхоз, колхоз «Заря коммунизма» и ряд других, по итогам минувшего года удостоены переходящего знамени ЦК КПСС, Совета Министров СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ. Оператор Лузинского свиносовхоза Владимир Чернаков и доярка колхоза «Заря коммунизма» Валентина Сергеева стали лауреатами Государственной премии СССР.

Что же обеспечило успех животноводов?

С таким вопросом я обратился к первому секретарю Омского обкома КПСС Сергею Иосифовичу Манякину.

— Самое главное, — сказал он, — это меры, предпринятые партией и правительством

по развитию сельского хозяйства. В нашей области только за девятую пятилетку основные производственные фонды сельскохозяйственного назначения возросли более чем в полтора раза. Ну а фундаментальной основой интенсификации стала специализация и концентрация производства. Эта линия — ведущая после мартовского (1965 г.) Пленума ЦК, она подтверждена и последующими решениями партии и правительства, личными указаниями Леонида Ильича Брежнева.

Сергей Иосифович рассказал о работе по специализации и концентрации производства, о первых результатах.

Вот несколько любопытных сопоставлений.

Не так еще давно птицеводством занимались почти все колхозы и совхозы области, и большинство хозяйств от этой отрасли получали убыток. Было решено перевести птицеводство на промышленную основу, сконцентрировать его на крупных птицефабриках. И эта задача к 1976 году была осуществлена, теперь все поголовье птицы размещается лишь в 15 хозяйствах, входящих в трест «Птицепром». И вот результат: производство птичьего мяса в 1970 году составило 3,7 тысячи тонн, в 1975 — 6,9, а в 1977 — уже 13,7 тысячи тонн. Ежегодное производство яиц со 141 миллиона штук в восьмой пятилетке увеличилось в девятой до 391 миллиона. Теперь птицеводство стало прибыльным.

Или овцеводство. В 1970 году им занимались 115 колхозов и совхозов, теперь же все поголовье овец сконцентрировано лишь в 33 хозяйствах. И хотя поголовье овец за этот отрезок времени увеличилось незначительно, производство шерсти и продажа ее государству возросли в полтора раза. Теперь и овцеводство стало прибыльным.

Особенно впечатляют результаты концентрации в свиноводстве. Совсем еще недавно свиноводством занимались 223 колхоза и совхоза, и почти везде эта отрасль была убыточной. Расход кормов на килограмм привеса превышал десять кормовых единиц. Теперь же свиноводством занимаются 74 хозяйства. При этом больше половины всей свинины в области в минувшем году произвел один Лузинский совхоз. Здесь на килограмм привеса затрачено лишь 4,3 кормовых единицы, а себестоимость центнера свинины составила 86 рублей при закупочной цене 145 рублей. Более дешевой свинины в Сибири никто сейчас не производит.

Большая работа по специализации и концентрации производства осуществлена и на фермах крупного рогатого скота.

Однако Сергей Иосифович утверждает, что много еще предстоит сделать для у г л у б л е н и я концентрации производства. При этом наибольшее внимание уделяется увеличению производства мяса, ибо потребность в мясных продуктах у нас пока что удовлетворяется не в полной мере. И чтобы быстрее решить эту проблему, взят курс на первоочередное развитие скороспелых отраслей — свиноводства и птицеводства. Сооружаются десятки новых птичников, полным ходом идет строительство Иртышской бройлерной фабрики на 10 миллионов бройлеров в год. Все это позволит уже в 1980 году произвести не менее 25 тысяч тонн.

Свиноводство же будет сконцентрировано почти целиком в фирме «Омский бекон». Здесь сейчас действует свинокомбинат, на котором содержится более 100 тысяч свиней, возводится еще один, более мощный — на 170 тысяч. Первая очередь его на 54 тысячи свиней войдет в строй уже в этом году, а весь комбинат — к концу пятилетки. И тогда названная фирма будет производить ежегодно не менее 45 тысяч тонн свинины.

Производством говядины сейчас занимаются 360 колхозов и совхозов. Но создаются новые производственные и межхозяйственные объединения по выращиванию и откорму скота, и в 1980 году производство говядины будет сконцентрировано лишь в 229 хозяйствах.

— Словом,— замечает Сергей Иосифович, — специализация и концентрация производства — веление времени, генеральное направление в развитии сельского хозяйства. Оно четко изложено в партийных решениях, в рекомендациях товарища Леонида Ильича Брежнева.

С. И. Манякин привел еще один пример, уже из области молочного животноводства. Если

Лузинский комбинат может служить своеобразным эталоном при организации производства свинины, то в молочном животноводстве таким эталоном предстает колхоз «Заря коммунизма», председателем которого является И. Я. Эннс.

На первом этапе здесь была осуществлена реконструкция существующих коровников — вводилась новая технология, а затем очередями, по мере роста поголовья коров, возведен молочный комплекс, и теперь все поголовье коров собрано под одной крышей. А оно с 1020 голов в 1970 году увеличилось теперь до 1450. За последние пять лет это хозяйство продажу молока государству увеличило на 67 процентов, удой коров в минувшем году достиг 3738 килограммов. Здесь каждая доярка доит более 100 коров.

Опыт показал, что дорогостоящие молочные комплексы оправдывают себя лишь в том случае, когда под их крышу ставят высокопродуктивных коров с удоем не ниже 3600 килограммов и когда вблизи комплекса имеется не менее тысячи гектаров орошаемых лугов и пастбищ. А где продуктивность пока невысокая, там можно обходиться и обычными коровниками, но при условии нормальной механизации.

Теперь в области принята такая линия: есть, скажем, на ферме коровник на 400 голов, к нему, по мере роста поголовья, пристраивается еще один на двести голов, а затем, в случае надобности, еще такой же. Таким путем, постепенно, как бы очередями, возникает молочный комплекс с полной механизацией процессов производства.

— Мы приняли к руководству замечания Леонида Ильича Брежнева по вопросам кормопроизводства, — говорит товарищ Манякин.— Он неоднократно подчеркивал, что в развитии животноводства основную роль играют корма. Мы эту задачу стремимся решать двумя путями: увеличением заготовки кормов и сокращением расхода их на центнер производимой продукции. Последнее таит в себе большие резервы, и вскрыть их помогла опять же специализация и концентрация производства.

Пример — показатели на откорме свиней: по сравнению с 1970 годом расход кормов на центнер привеса сократился по области в целом на треть, в Лузинском же совхозе более чем в два раза.

А производство кормов возрастает по мере освоения севооборотов и совершенствования агротехники. В принятых в области севооборотах первое поле — паровое. Практика показала, что чистые, хорошо обработанные и удобренные пары гарантируют хороший урожай в любой год. Вот любопытные сравнения: за счет полей под чистыми парами площади под зерновыми культурами несколько сократились, однако среднегодовые урожаи возросли; если в седьмой пятилетке они равнялись 6,6 центнера с гектара, то в восьмой — 10,2, в девятой — 12,9. Производство зерна в девятой пятилетке по сравнению с седьмой увеличилось на 65 процентов.

В области и в полеводстве осуществляется специализация и концентрация производства. Красноречивый пример: несколько лет назад выращиванием овощей занимались 140 хозяйств, теперь же овощеводство сконцентрировано в основном в трех хозяйствах объединения «Омичка», которое в прошлом году поставило государству почти 61 тысячу тонн овощей — 90 процентов всех заготовок области.

Или еще: девять южных районов области обеспечивают производство почти половины товарного зерна. В то же время многие хозяйства, занимающиеся животноводством, освобождены от продажи хлеба.

— Концентрация и специализация производства — это не только увеличение производства продукции и снижение себестоимости, — говорит в заключение Сергей Иосифович, — это же влечет за собой и перестройку всего уклада деревенской жизни.

Он посоветовал побывать в Лузинском свиносовхозе, где все эти перемены особенно заметны.

●

Давненько не был я в Лузинском совхозе, и вот теперь с изумлением гляжу на многоэтажные дома городского типа.

Я знал, что большие перемены в жизни хозяйства, в том числе и в облике поселка, произошли в последние лет десять, при Артуре Петровиче Майорове. После института он приехал сюда, работал главным ветеринарным врачом, потом его назначили директором. Уже в должности директора защитил диссертацию на звание кандидата ветеринарных наук. Вот уже восьмой год Майоров — депутат Верховного Совета СССР.

Контора совхоза расположилась в массивном трехэтажном здании. Перед ним — большая площадь, засаженная деревьями и декоративными кустарниками, а в конце площади — Дом культуры, по обеим сторонам которого находятся универмаг, Дом быта, книжный магазин.

Поднимаюсь по каменным ступенькам, захожу в контору и невольно останавливаюсь у лестницы на второй этаж: под нею уголок живой природы — зелень растений, груды камней и камешков, меж ними журчит небольшой ручеек, а в центре — бьет фонтанчик. Эстетика!.. И на втором этаже такой же уголок природы, но здесь много цветов, кактусы... И на третьем — тоже...

Артур Петрович поднялся навстречу, протянул руку.

— Надо бы созвониться, — смущенно улыбнулся он. — По распорядку дня предстоит встреча с начальником отдела кадров...

Я знал, что у Майорова все дни недели расписаны по часам и минутам. Знал, что и вторая половина дня сегодня отведена на дела перспективные: встреча со специалистами из конструкторского бюро, которое давно уже создано в совхозе, оно разрабатывает проекты жилых домов, реконструкции производственных помещений, всех других построек, возводимых силами совхоза.

Я высказал свое суждение о новой конторе: три этажа кабинетов! Как тут не вспомнишь конторы первых совхозов Сибири? Обычно два крестьянских дома, поставленных рядом.

В ответ Артур Петрович усмехнулся, пожал плечами:

— Но ведь наши специалисты и служащие большую часть своего времени проводят в конторе... И мы просто обязаны позаботиться, чтобы эта часть их жизни проходила в нормальных условиях. Тогда мы будем вправе рассчитывать и на более производительный труд. Если в комнате четыре-пять столов с телефонами, у хозяина каждого стола могут оказаться еще и посетители, то всегда ли возможно разумное решение важных вопросов?

Артур Петрович продолжал:

— Механизированный комбинат, другие производственные помещения мы возводим не только ради создания нормальных условий для содержания скота (некоторые товарищи так расценивают все это), но прежде всего заботимся об удобствах для людей. И микроклимат, и вентиляция, и усовершенствование технологических линий — все это забота о людях... Вы, очевидно, согласитесь с тем, что, скажем, в механизированном комбинате при современном оборудовании труд человека более содержателен, нежели в отдельно стоящем свинарнике?

Да, все это очень правильно! На первом плане — забота о человеке.

Не потому ли в Лузинском совхозе, который увеличивает производство продукции не по дням, а буквально по часам, нет недостатка в рабочей силе, люди сюда идут охотно. Как вскоре выяснилось, в Лузинском работают и горожане, и люди пригородов Омска. А вот каковы трудовые шаги коллектива Лузинского свиносовхоза: в первом году девятой пятилетки государству продано 4051 тонна мяса, а в последнем — 9338 тонн. В первом же году десятой пятилетки продажа мяса составила уже 13693 тонны!

За этот огромный успех Артуру Петровичу Майорову присвоено звание Героя Социалистического Труда.

В 1977 году производство свинины достигло 15600 тонн. Чистая прибыль превысила восемь миллионов рублей.

— А вы знаете, сколько у нас специалистов? — спрашивает, улыбаясь, Артур Петрович.

Я не знал и был просто изумлен, услышав такие цифры: в совхозе 92 человека с высшим образованием, в числе которых 50 инженеров,

включая сюда и дочь Майорова — Елену — она работает в совхозном конструкторском бюро. В хозяйстве трудятся 160 человек со специальным средним образованием, и почти 200 — с общим средним. Кадры специалистов пополняются теперь в основном своими питомцами: в институтах обучается 47 стипендиатов совхоза.

— Встретимся для беседы завтра, — говорит Артур Петрович. — Вторник — резервный день для возможных совещаний, непредвиденных встреч...

На откормочный комбинат мы поехали вместе с секретарем партийной организации совхоза Павлом Павловичем Чекусовым. Он здесь сравнительно недавно — четыре года, но хорошо знает историю хозяйства, неторопливо рассказывает о лучших коммунистах-производственниках. А в совхозной парторганизации 267 коммунистов. Сила! В 1971 году Лузинский совхоз награжден орденом Ленина, а последние три года ему присуждаются переходящие знамена ЦК КПСС, Совета Министров СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ.

Когда проезжали улицу многоэтажных домов, Чекусов заметил, что в совхозе создано несколько кооперативов по строительству дач, как это делается у горожан, и теперь почти все жители каменных домов имеют свои дачные домики и земельные участки при них. Недавно организовался кооператив по строительству гаражей для легковых машин, так как более сотни совхозников имеют собственные автомобили.

Показался свинокомбинат. В административном здании сконцентрировано все управление огромным комбинатом — и связь, и автоматика. С верхнего этажа этого здания мы смотрели на комбинат.

С высоты видны все сооружения комбината. Они занимают больше десяти гектаров!

Начальник комбината Григорий Яковлевич Кузьменко рассказывает, а позднее, с помощью телевизионного устройства, и показывает, как механизированы и автоматизированы все процессы на комбинате. Это позволило довести нагрузку на оператора до 60 маток с поросятами, а на откорме — до 3000 свиней.

Но Лузинский совхоз — это лишь головное предприятие фирмы «Омский бекон», созданной пять лет назад. В фирму входят восемь совхозов — четыре свиноводческих и четыре зерновых, последние должны обеспечить животноводство фирмы кормами собственного производства.

Перспективы захватывающие!

— Полным ходом идет строительство нового свинокомбината на ферме Чунаевка, — говорит Чекусов. — Первая из трех его очередей войдет в строй в конце 1978 года, а весь комбинат — к концу десятой пятилетки. В новом комбинате будут содержаться уже 170 тысяч свиней. С вводом его в строй годовое производство свинины только в Лузинском совхозе будет доведено до 35—40 тысяч тонн! И тогда фирма в целом возьмет на свои плечи все производство свиного мяса в Омской области.

Невольно подумалось: почему же в Лузинский совхоз не заглянули наши кинооператоры? Почему не создано документального фильма о тружениках самого крупного в стране предприятия по производству свинины? Нет и художественной ленты о жизни современного сибирского села...

●

Да, сибирское село не избаловано показом на экране. Я имею в виду село современное. Массовый зритель довольно хорошо представляет себе дореволюционную, таежную Сибирь — с улицами, занесенными снегом, в поселках, состоящих из жалких лачуг... Ведь в последние годы широко представлено в кинематографе именно старое сибирское село.

А новое? Буквально за минувшие 5—10 лет в сибирских деревнях произошли небывалые перемены и в облике самого села, и в жизни сельских жителей. Масштабы свершаемых здесь дел поистине величественны.

Совсем недавно один из режиссеров Центрального телевидения попросил меня подсказать «объект» для съемок. Я только что вернулся из родных мест в Калининской области, где ведется строительство атомной станции. Потому и «подсказал» две темы на выбор:

Калининская атомная станция или Лузинский свиносовхоз.

— Ну, нашел сравнение! — воскликнул режиссер. — Атомная и совхоз...

А между тем если на стройке атомной станции занято около трех тысяч рабочих, то столько же строителей возводят и Лузинский свинокомбинат.

Таковы здесь масштабы сельских строек.

Масштабность же требует совершенно иного подхода к решению многих проблем, стоящих перед тружениками сибирского села.

Любопытный пример.

Упоминавшийся уже Артур Петрович Майоров начал бить тревогу: качество выпускаемых промышленностью комбикормов не удовлетворяет свиноводов.

Я сам десятки лет связан с сибирскими совхозами, но никогда не слышал подобных претензий. Лишь бы давали комбикорма, и за это спасибо!

Но Майоров, проверив на большой группе животных влияние неполноценного комбикорма, заволновался: когда в кормах недостает некоторых компонентов, вес двухмесячного поросенка получается на 4 килограмма ниже, чем при полноценных кормах.

А что такое 4 килограмма? Если в хозяйстве тысяча поросят, это еще не так заметно. А в Лузинском уже сейчас за год нарождаются более 200 тысяч. Умножьте-ка это на 4 килограмма! Через два-три года, когда вступит в строй второй комбинат, здесь каждые сутки будут появляться на свет не менее 1500 поросят.

В этих условиях борьба за лишний килограмм привеса оборачивается сотнями тонн мяса.

Думается мне, что кино и телеэкран сегодня в большом долгу перед сельской темой, и особенно перед сибирской. Не пора ли начать оплачивать этот долг?

Омск

Н. Наволочкин,
главный редактор
журнала «Дальний Восток»

Выходить на новые рубежи

У нас, как, наверное, и в каждой редакции, рабочий день начинается с разбора почты. Пришли областные и краевые газеты из Магадана, Петропавловска-Камчатского, Владивостока, Южно-Сахалинска, Биробиджана, Благовещенска и своя, хабаровская. Получены письма и бандероли из тех же городов да еще и из Комсомольска-на-Амуре, Южно-Курильска, поселка Николаевского, что на острове Беринга, из «столицы» БАМа Тынды, будущего города Ургала на восточном крыле БАМа и далекого даже для нас Анадыря. Поступила вся эта почта из отдаленных друг от друга на тысячи километров мест. Добиралась корреспонденция до редакции своего дальневосточного журнала самолетами, морскими судами, поездами. И Чукотка с ее тундрой и стадами оленей, и новый многоэтажный микрорайон Зазеркальный, удивительно живописно выглядящий на фоне вулканов в Петропавловске-Камчатском, и большие морозильные рыболовные траулеры у причала порта Находка, Уссурийская тайга с лианами дикого винограда, женьшенем и Сукпайским лесопромышленным комплексом — все это наш советский Дальний Восток. К перечисленному нельзя не добавить хлебные нивы Амурской и Еврейской автономной областей, неоглядные речные просторы Амура и совсем уж неоглядные дальневосточные моря, таежную Зею с ее первой на Дальнем Востоке гидроэлектростанцией и, конечно, простершуюся на север от великой Транссибирской магистрали до самой тундры огромную тайгу, через которую сейчас прорубается, вгрызается в горные хребты туннелями и перекидывается мостовыми переходами через необузданные еще реки Байкало-Амурская железнодорожная магистраль.

Трудно подобрать какой-либо один эпитет, характеризующий советский Дальний Восток. Скажешь «обширный» — и не ошибешься: велика дальневосточная земля. Сто верст, гово-

рят у нас, — не расстояние. Пять часовых поясов занимает дальневосточная земля. На западе Амурской области еще полночь, а на мысе Дежнева уже пять часов утра. Назовешь наш край богатым — и сразу вспомнишь лес, пушнину, рыбу, всевозможные полезные ископаемые. Существует такое выражение: «край России, русский Дальний Восток». Да, русский! Открывали его русские исследователи, согревали своим теплом, обживали русские люди. А при слове «героический» всплывают в памяти бойцы Волочаевки, Спасска, Хасана и дети тех бойцов, стоявшие насмерть под Москвой и Сталинградом в полках дальневосточных и сибирских дивизий, а потом уже с гвардейскими знаменами дошедшие до Берлина.

Хабаровский поэт Степан Смоляков назвал в одном из своих стихотворений город Комсомольск «рабочей окраиной Москвы». Что ж, и про весь Дальневосточный экономический район можно сказать — рабочая окраина страны. И слово «окраина» пусть будет употреблено не в территориальном, не в географическом плане, а в том смысле, что на окраинах городов обычно возводятся самые значительные предприятия.

Рабочая, трудовая... Рыба из штормового Охотского моря — трудная рыба. Золото из колымских приисков — тяжелое и в прямом, и в переносном смысле... Лес из Приамурской тайги, полной гнуса и комаров, болот и марей и даже энцефалитных клещей, — не легкий лес. А вечная мерзлота, а пожирающие насыпи мари на пути строителей Байкало-Амурской магистрали — легки ли они? Однако все это преодолевают люди с дальневосточным характером.

К перечисленным, можно сказать, традиционным отраслям хозяйства Дальнего Востока несколько последних пятилеток добавили судостроение, самое современное машиностроение, предприятия лесохимии и различные виды легкой промышленности, начиная от трикотажной и обувной до производства фарфоровых изделий и даже шампанских вин.

Перечислить все, что изготовляют умелые руки дальневосточников, трудно. Наши машины и станки расходятся по многим городам страны и покупаются за рубежом.

После важнейших решений партии и Советского правительства, принятых в 1967 и 1972 годах, а затем исторического решения 1974 года о строительстве Байкало-Амурской магистрали, решений, направленных на ускоренное комплексное развитие экономики и культуры Дальнего Востока, быстро стареют географические карты. Что ни год, то надо наносить на них новые поселки, станции и города.

Сделано много, еще больше — в работе.

И казалось нам, и старожилам, и новоселам края, что живем мы, работаем и отдыхаем как надо. А если что недоделано, ежели бывают срывы и заминки, то в большом деле без этого не обойдешься, доработаем обязательно...

Не ошибусь, если скажу, что дальневосточные писатели, художники, журналисты, композиторы, наши кинодокументалисты тоже были удовлетворены своей работой, хотя, безусловно, видели в ней, как принято говорить, недостатки. И действительно, есть свои значительные удачи у наших прозаиков и поэтов. Получили признание многие полотна местных живописцев. В каждом номере журнала «Дальний Восток» публикуются очерки о прославленных людях края, о их самоотверженном труде. Причем нередко с рассказами о своих товарищах и о своей работе выступают сами рабочие.

Хорошо передают пульс жизни своих регионов областные и краевые газеты. Развернешь «Камчатскую правду», и повеет с ее страниц соленым ветром морей, рыбацкой страдой. За сводками о промывке золота следишь в «Магаданской правде» с не меньшим, а пожалуй, и с бóльшим интересом, чем следит болельщик за таблицами футбольных и хоккейных баталий. Всегда найдешь много нового и по-настоящему интересного о строителях БАМа в «Амурской правде» и «Тихоокеанской звезде».

Естественно, и наша экранная документалистика вносит немалую лепту в отображение жизни Дальневосточного края. Роль искусства экрана здесь трудно переоценить: живой репортаж с места события, яркие документальные очерки о людях, чьи славные дела множат богатства страны, образный, обобщающий рассказ о тех замечательных преобразованиях, которые происходят на нашей земле, наконец, оператив-

ная кинохроника — все это позволяет наглядно представить размах и характер происходящего, помогает оценить смысл совершающихся исторических процессов.

И в то же время весенние апрельские дни 1978 года заставили всех нас по-новому взглянуть на свою работу. Почти две недели с неослабным интересом следили мы за сообщениями о поездке Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева по районам Сибири и Дальнего Востока, о его встречах и беседах с молодыми строителями БАМа, с рабочими, с воинами Советской Армии и моряками-тихоокеанцами. Вчитывались в тексты выступлений Л. И. Брежнева, в слова его предложений и рекомендаций. И, конечно, делали для себя необходимые выводы.

Советоваться с народом по важнейшим вопросам общественной жизни стало замечательной традицией нашей партии. Памятное всем нам всенародное обсуждение проекта Конституции СССР, тысячи предложений и уточнений, высказанных на многочисленных собраниях, в письмах и в печати, наши наказы своим депутатам, уезжавшим на внеочередную сессию Верховного Совета — голосовать за новую Конституцию, — все это сделало каждого из нас, граждан советской страны, соавторами новой Конституции. И в апреле, во время памятной всем нам поездки, руководитель партии и государства советовался с людьми труда, воинами, моряками, с партийным и хозяйственным активом, в общем, с нами — сибиряками и дальневосточниками — о том, как дальше развивать экономику и культуру, причем более эффективно и качественно. Всех нас вдохновили слова Л. И. Брежнева о том, что дальневосточники «самоотверженно несут трудовую вахту, проявляя высокую политическую бдительность, ответственность и организованность».

И опять вернемся к нашим краевым и областным газетам, к высказываниям в них тружеников самых разных отраслей хозяйства, к их оценкам и выводам, сделанным из поездки Л. И. Брежнева. Читаешь короткие, деловые и конкретные выступления и убеждаешься, что дальневосточникам свойственно не только трезво оценивать сделанное, но и постоянно искать и находить возможности для новых, более высоких свершений.

Выступая в городе Благовещенске на собрании партийного актива Амурской области, бригадир комплексной бригады СМП-576 управления «БАМстройпуть», Герой Социалистического Труда В. Г. Новик говорил: «Для нас, строителей Байкало-Амурской магистрали, встреча с товарищем Л. И. Брежневым на станции Сковородино, участником которой посчастливилось быть и мне, останется в памяти на всю жизнь. После этой встречи мы как бы заново осмыслили огромные задачи, поставленные перед нами партией.

Коллектив, которым я руковожу, уже справился с заданием четырех лет пятилетки. Воодушевленные теплыми напутственными словами Л. И. Брежнева, мы пересмотрели свои обязательства и решили завершить пятилетку к 29 октября — 60-летию Ленинского комсомола».

Завершить пятилетку в третьем ее году! Это обязательство не требует особых комментариев.

Вальцовщику завода «Амурсталь» К. М. Самару посчастливилось приветствовать Леонида Ильича Брежнева во время его пребывания в городе Комсомольске-на-Амуре. Бригада, в которой трудится К. М. Самар, обязалась дополнительно произвести 50 тонн проката, сэкономить пять тонн металла.

«Бригада Матвея Старостина из Восточного порта уже выполнила пятилетнее задание», — сообщает приморская газета «Красное знамя».

«Досрочно», «сверх плана», «дополнительно» — вот так, конкретно, изучив внутренние резервы, пересмотрев свои возможности, отвечают жители пограничного края на замечания и предложения Л. И. Брежнева, на высокую оценку их труда.

Выше уже говорилось, что дальневосточные писатели и кинодокументалисты, все наши публицисты живут делами своих земляков, создают о них свои произведения, стремятся как можно полнее и ярче запечатлеть сегодняшний день.

Вот уже много лет на своих писательских собраниях в Хабаровске и во Владивостоке мы

сетуем, что, пожалуй, после романа Василия Ажаева «Далеко от Москвы» у нас не появилось крупного произведения, с такой же страстностью и актуальностью рисующее трудовые свершения современного рабочего класса, тружеников села на нашей пограничной земле.

То же можно сказать и о кинематографе. Не появилось до сих пор на экране художественной картины, которая бы на материале нашей дальневосточной жизни взволнованно и вдохновенно поведала бы о славных делах, о героических подвигах людей, о их устремлениях и заботах. Трудно понять, почему столь разнообразный и благодатный жизненный материал не привлек внимания сценаристов и режиссеров. Непонятно и другое — где хорошая новая песня о Дальнем Востоке, о дальневосточниках?

Когда-то в популярности «дальнего пограничья», «близкого и далекого Дальнего Востока» немалую роль сыграли такие песни, как «Катюша», «Три танкиста», «Песня хетагуровок», «Песня дальневосточных летчиков». Но вот уже много, слишком много лет не появляются подобные песни. Какую современную песню о Дальнем Востоке вы можете назвать? Разве про Сахалин, что там нормальная погода...

Вернусь к кино. Вспомним, что происходило в 30-е годы. Люди, причастные к созданию художественных фильмов, были удивительно чутки ко всему, что происходило на Дальнем Востоке. Началось строительство в амурской тайге города юности — появился фильм «Комсомольск». Всколыхнуло молодежь движение хетагуровок — на экраны вышел фильм «Девушка с характером». Неспокойно стало на дальневосточных рубежах — создан был фильм «На границе». Развернулось активное исследование природных богатств края, освоение тайги — выходит фильм «На Дальнем Востоке». Можно вспомнить и такие ленты, как «По ту сторону», «Искатели счастья», «Волочаевские дни» и другие.

А вот в 60-е—70-е годы кинематографисты словно забыли, что есть такой удивительно интересный край нашей советской земли, как Дальний Восток. Я ничего не мог припомнить из новых художественных фильмов. Разве что «Дерсу Узала», поставленного японским режиссером Акирой Куросавой в содружестве с мосфильмовцами. Но как бы ни был интересен этот фильм — он все-таки не о наших днях.

Хочу спросить работников кино: неужели возведение Зейской ГЭС, паромной переправы Ванино—Холмск, строительство порта Восточного в бухте Врангеля, Билибинской атомной за Полярным кругом на Чукотке, работа тунельщиков на трассе БАМа, рейсы приморских рыбаков — не увлекательная основа для фильмов о труде дальневосточников? А поиски геологов? А служба наших пограничников? Как ни на какой границе, заступление их в наряд не просто ритуал, а очень ответственный государственный акт. Повторяю — как ни на какой границе...

Будем надеяться, что к созданию фильмов о дальневосточниках необходимый толчок даст поездка на Дальний Восток Леонида Ильича Брежнева, повышенное внимание к Сибири и нашему краю Центрального Комитета КПСС и Советского правительства.

Я вспоминаю, как в свое время к нам приезжали Довженко, Фадеев и Павленко, предваряя работу над кинофильмом. Приезжала в Комсомольск Вера Кетлинская и написала роман «Мужество». Наверное, не написал бы текст «Песни хетагуровок» Евгений Долматовский, если бы не пожил на Дальнем Востоке. Да и Аркадию Гайдару многое дала работа в редакции «Тихоокеанской звезды».

Выше я говорил о том, как откликались трудящиеся Дальнего Востока на встречи и беседы с Л. И. Брежневым, на его пожелания, замечания и указания, какие серьезные социалистические обязательства взяли они на себя. Думаю, что и у работников искусства результаты поездки Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР вызовут новый прилив творческих сил, активизируют их внимание к делам тех, кто живет и трудится на восточной части нашего материка.

Хабаровск

«Блокада»
«Степь»
«Только вдвоем»
«Гармония»
«Самый долгий экзамен»
«Тихие американцы»

В. Баскаков

Бессмертие

«БЛОКАДА»
Часть первая («Лужский рубеж», «Пулковский меридиан»). Часть вторая («Ленинградский метроном», «Операция «Искра»). По одноименному роману Александра Чаковского. Сценарий А. Витоля, А. Чаковского. Постановка М. Ершова. Оператор А. Назаров. Художник М. Иванов. Композитор В. Баснер. Звукооператор И. Волкова. «Ленфильм», 1974—1977.

Когда прилетаешь в Ленинград и едешь с аэродрома «Пулково» по Московскому шоссе, у Средней Рогатки тебя встречает величественный монумент Победы — бронзовые фигуры воинов, рабочих, ленинградских женщин, героев обороны города Ленинграда, героев блокады.

Пулково, Московское шоссе, Средняя Рогатка, а рядом, на другом шоссе, — больница Фореля, Кировский завод, и это не просто географические понятия, это — сама история, наша история, ее самые славные страницы. По этим шоссе шагали красногвардейцы на Пулковские высоты, чтобы отразить натиск белогвардейцев и интервентов, пытавшихся задушить город Октября. Здесь развернулись невиданные по упорству сражения с ударной силой мирового империализма — германским фашизмом, стремившимся не только ворваться в город, но и стереть его с лица земли, уничтожить, вытравить само его имя из памяти людей.

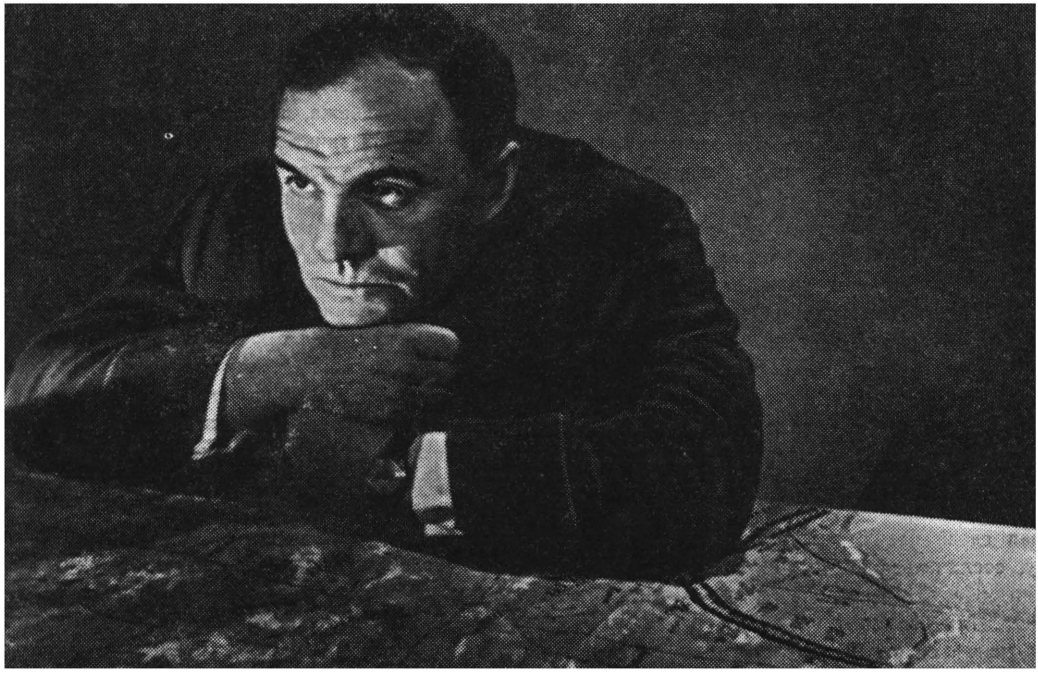
А в другом конце города — в Пискаревке, в «тылу» ленинградской блокады, если у осажденного со всех сторон города может быть тыл, — другой величественный монумент, к которому навеки прикована человеческая память. Здесь, у подножия бронзовой фигуры матери-Родины, покоятся защитники города Ленина и жертвы блокады — воины, рабочие, женщины, дети...

И есть органическая связь между этими двумя монументами. Монументом Победы и монументом павших, тех, кто в памяти. Никто не забыт, и ничто не забыто.

Блокада.

Когда произносится это емкое, жестокое слово, то каждый понимает, что речь идет о Ленинграде, о великой битве, развернувшейся на северо-западе нашей страны, о славной победе — победе силы духа и верности высоким идеалам над мракобесием, бездушием, варварством, тьмой. Победы, оплаченной сотнями тысяч жизней ленинградцев, не мысливших для себя иной альтернативы, кроме той, которую они выбрали — защищать город, не пустить врага на его священные улицы и площади.

Роман Александра Чаковского «Блокада» получил широкое общественное признание прежде всего потому, что в нем сочетаются точность факта, живая память очевидца и художественное проникновение в главные проблемы истории второй мировой войны, в сложные общественные, политические, нравственные процессы, войной вызванные. Писатель рассматривает битвы на подступах к городу Ленина и саму блокаду не только как военную, хотя и очень важную, существенную для хода противоборства с фашизмом, страницу борьбы с оккупантами. Для писателя самое главное — показать, что в ту пору, как и в годы гражданской войны, ударные силы мирового империализма пытались задушить в блокаде страну Октября, ее народ, продемонстрировавший пример жизнеустройства на новых основах, показать, как провалилась эта задуманная с таким размахом и с использованием таких мощных сил попытка. То была схватка двух идеологий, в которой победу одержала наша, коммунистическая идеология. Вот смысл романа, вот его идейно-нравствен-



«Блокада».
Маршал Жуков — М. Ульянов

ная, а отсюда и художественная основа. Само понятие «блокада» обретает поэтому в романе А. Чаковского особое значение. Более того, в нем (добавим сразу — и в фильме) протянут мост от идейной проблематики того, что происходило летом, осенью и зимой 1941 и 1942 годов, к дню сегодняшнему, к кипению идеологических схваток, которые происходят в мире, когда нынешние ударные силы мирового империализма пытаются при помощи разного рода антикоммунистических диверсий сокрушить наш строй, подорвать единство народа, подражая в этом бесноватому фюреру, попытавшемуся при помощи, как ему казалось, несокрушимой военной машины вермахта сломить нас, поставить нас на колени.

В интервью журналу «Вопросы литературы» Александр Чаковский, разъясняя замысел своего романа, особо подчеркнул эту связь:

«Великий смысл этой войны, — писал он, — заключался прежде всего в том, что это была смертельная схватка двух миров, двух идеологий. До войны наш строй, наша идеология доказали свою жизненность, вдохновляя советских людей на великие трудовые подвиги. Во время войны им предстояло доказать свою неистребимость, свою жизненную силу, пройдя испытание оружием. И они победили. Это вопрос не только нашего прошлого, но и настоящего и будущего».

Роман многопланов. Его исторический фон исключительно широк. Действие переносится из кремлевских кабинетов на поля Смоленщины, а затем в Подмосковье, где развернулись гигантские сражения первых месяцев войны, в район Тихвина и Волхова, туда, где во многом решалась судьба Ленинграда, в ставку Гитлера. Среди действующих лиц романа — не только партийные руководители города, бойцы, командиры и политработники Ленин-

градского фронта, но и Верховный Главнокомандующий, и представители Ставки, и лидеры антифашистской коалиции, и фашистские главари.

Многоплановый роман, где правда исторического факта сочетается с правдой художественного обобщения, стал основой фильма-эпопеи в четырех частях.

Первые две картины эпопеи — «Лужский рубеж» и «Пулковский меридиан» с успехом прошли по экранам нашей страны и многих стран мира и вызвали широкий отклик в нашей и зарубежной печати.

Уже эти фильмы ввели зрителей в ход драматических событий, развернувшихся в начале войны на северо-западе нашей страны, куда устремилась мощная ударная группа гитлеровских армий «Север» во главе с генералом-фельдмаршалом фон Леебом, поставившая своей целью захватить Ленинград с ходу, соединиться с белофиннами и группой армии «Центр», наступавшей на Москву с Запада. Так по плану «Барбаросса» должна была решиться судьба двух главных городов нашей страны, судьба Советского Союза в целом. Это был жестокий, тщательно продуманный и согласованный план.

Первый фильм впечатляюще показал знаменитый Лужский рубеж. Здесь по призыву ленинградской партийной организации четыреста тысяч трудящихся города создали полевые укрепления, а боевые части и дивизии народного ополчения полтора месяца сдерживали броневой кулак гитлеровцев, нацеленный на Ленинград. Именно здесь забуксовали, казалось бы, безукоризненно пригнанные колеса и колесики плана «Барбаросса», до часа и минуты предусматривавшего взятие каждого рубежа и населенного пункта.

И не случайно именно в эпизодах «Лужского рубежа» мы знакомимся с главными действующими лицами: кадровым офицером, майором Звягинцевым (Ю. Соломин) и старым питерским интеллигентом, архитектором Валицким (В. Стржельчик), рабочим-путиловцем Иваном Максимовичем Королевым (Е. Лебедев) и его дочерью Верой (И. Акудова). Рядом с героями вымышленными — герои исторические: руководители ленинградской партийной организации А. А. Жданов и А. А. Кузнецов, маршал К. Е. Ворошилов.

Панорама событий, связанных с обороной Лужского рубежа, включает и происходящее в лагере противника.

Враг предвкушает скорую победу. Ее нетерпеливо ждет фюрер в своем волчьем логове. Синими стрелами отметил путь к ней на своих картах старый, опытный, прусской закалки, фельдмаршал фон Лееб.

Чины и звания грезятся майору Данвицу. Данвиц — эту роль хорошо ведет Ю. Будрайтис — весьма характерная и колоритная фигура. Адъютант самого фюрера, стремящийся к большой карьере, он отпрашивается у шефа на передовую и непременно в группу армии «Север», чтобы, командуя танковым полком, быть среди тех, кто первыми ворвутся в колыбель большевистской революции, в город, носящий столь символическое имя. Без упрощения и утрирования Ю. Будрайтис показывает, как постепенно меняется Данвиц, входя в столкновение с реальностью, столь далекой от мифологического представления о России и ее народе. Ему сперва повезло — полк действует успешно. Его танки, преодолев «последний рубеж» у Красного Села, в предместьях города, врываются на трамвайный путь, в город, и уже не в бинокль, а простым глазом Данвиц видит в тумане очертания знаменитых, известных ему по фотографиям, зданий. Казалось бы, все — победа!

Тут-то и следует целая серия эпизодов, лучших в первой части эпопеи, эпизодов, в которых вершится то, что западные историки назвали чудом, а советские историки и очевидцы событий — реальной закономерностью. Проявившееся впервые уже на Лужском рубеже упорное нежелание ленинградцев — и воинов, и жителей города, — руководимых партией, сдать город врагу, подчиниться чужой воле, как бы сильна она ни была. В этих эпизодах ярко проступают намеченные с самого начала контуры поединка двух идеологий, двух мироконцепций. В эти решающие для судьбы Ленинграда часы был назначен новый командующий Ленинградским фро-

«Степь»

Режиссер С. Бондарчук,
«Мосфильм»

Егорушка — Олег Кузнецов
Иван Иваныч — В. Седов

Пантелей — И. Лапиков
Емельян — С. Бондарчук
Вася — Г. Бурков

Графиня Драницкая — И. Скобцева

о. Христофор — Н. Трофимов
Егорушка — Олег Кузнецов
Иван Иваныч — В. Седов

«Блокада»

Режиссер М. Ершов,
«Ленфильм»

Звягинцев — Ю. Соломин

Заседание Военного совета Ленинградского фронта

«Блокада»
Королев — Е. Лебедев (слева)

Кадр из фильма «Блокада»

«Блокада».
Звягинцев — Ю. Соломин

том — генерал армии Г. К. Жуков. Эту роль играет М. Ульянов. Играет точно, сильно, талантливо, передавая самобытный характер командующего, его полководческий почерк.

Новый командующий сосредоточен, суров, он не терпит возражений, но его решения — не плод «волевого натиска», хотя нередко он отдает приказы в резкой форме. М. Ульянов еще в «Освобождении» Ю. Озерова, где изображен зенит советского полководческого искусства — сражения на Курской дуге, на Днепре, в Белоруссии, в Берлине, создал образ поразительной силы и убедительности. В «Блокаде» артист, как сказали бы военные, развивает успех. Г. К. Жуков «Блокады» сосредоточен на главном: разгадать то, что думает и замышляет противник, и найти единственно верное и точное ответное решение. Здесь — другой период войны, период критический, когда весы войны клонились не в нашу сторону. И опыт у командующего тоже не тот — ведь и Москва и Сталинград еще впереди.

М. Ульянов, обретя новые краски в уже найденном им характере, наполняет его точным психологизмом, хотя внешний рисунок образа по-прежнему скуп до крайности. Тем не менее нам дано ощутить все напряжение его раздумий, всю тяжесть его ответственности, когда он ищет единственно верное и точное решение и находит его. Нам дано понять его правоту, когда в этот страшный час

он не дает никому хоть на миг усомниться в оптимальности его решения. Вот откуда его резкость и жесткость.

Режиссер и актер здесь опираются на яркие страницы романа, где показано, как командующий фронтом взвешивает возможности противника, учитывая и прусскую самоуверенность гитлеровского фельдмаршала, и традиции германского генштаба, и заданный с начала войны авантюристический «почерк» фюрера.

Он как бы размышляет за противника. Что сделает фон Леeб? Удар на Пулковские высоты? Но эти атаки были и прежде безрезультатными. Пойдет вдоль моря, обходя высоты? Но это слишком простое решение для опытного фельдмаршала. Значит, один путь — через поселок у скатов Пулковских высот. И именно сюда командующий фронтом перебрасывает силы с других участков фронта, сосредоточивает огонь полевой артиллерии и главного калибра Кронштадта. Риск? Безусловно.

В этих наиболее сильных эпизодах первых двух серий соединены в один сюжетный, драматический узел и воля партии, сплотившей ленинградцев, не желавших пустить врага на улицы города, и воля полководца, выполняющего с предельной мерой сил и умения веления партии, его воспитавшей.

Прорыв мощной ударной группы фон Леeба не удался. Фашисты в город не вошли. Фронт стабилизировался, стал надежным и крепким.

И когда начальник разведки фронта докладывает А. А. Жданову и Г. К. Жукову, что гитлеровцы отводят часть сил от Ленинграда и начинают их переброску к Москве, все понимают, что попытка врага с ходу ворваться в город провалилась, что стратегический план «Барбаросса» дал серьезную трещину, которая, безусловно, скажется на чутких весах войны.

Но дни и ночи трудных, суровых, страшных испытаний еще впереди. Враг, отчаявшись захватить Ленинград, решил задушить его голодом, холодом, истерзать обстрелами и бомбежками.

Вторая половина фильма, законченная в нынешнем году, две ее части — «Ленинградский метроном» и «Операция «Искра» — и посвящены самой блокаде, тем девятистам дням, что вошли в историю человечества.

Критика, рассматривая первые две серии фильма и поддержав драматические и точные сцены, связанные со срывом замысла врага ворваться на улицы города, указывала вместе с тем, что режиссеру не всегда удаются баталии — им не хватало как раз того драматизма, напряжения и точности, которые были в смольнинских эпизодах. Это были тем более веские замечания, что на вооружении советского, да и мирового, киноискусства тогда уже был опыт Юрия Озерова, с эпическим размахом, с виртуозным мастерством художника и точностью фронтовика показавшего внешний и внутренний драматизм, масштаб сражений, которых не знала история человечества. То было серьезнейшее завоевание советского искусства на главных путях его развития, возрождение традиций киноэпоса на новом этапе и, разумеется, с исключительно большой мерой исторической правды.

Теперь очевидно, что упрек, который можно было прочитать в ряде статей, оценивавших батальные сцены первых двух серий, М. Ершов воспринял конструктивно, творчески.

В последних двух сериях фильма его режиссерское мастерство возросло. Это чувствуется и в эпизодах, показывающих голодный, холодный, но непреклонный город, и особенно в заключительных сценах фильма, воссоздающих операцию «Искра» — прорыв блокады Ленинграда.

Фильм вслед за романом не упрощает и не сглаживает трагические события, развернувшиеся в Ленинграде. Режиссура точна в обрисовке сложных коллизий, связанных с началом войны и ее ходом в первые дни, недели, месяцы, когда наши войска отступали под натиском, казалось бы, несокрушимой гитлеровской военной машины. Факт и художественный вымысел, проверенный фактом, этот двуединый принцип романа последовательно проведен в фильме.

«Блокада».
Королев — Е. Лебедев,
Валицкий — В. Стржельчик

Смелы и правдивы такие впечатляющие сцены, как разговор Сталина со старым товарищем, с которым его давно развела судьба, комиссаром дивизии, отправляющимся на фронт.

Старый товарищ задает Сталину вопросы, которые в ту пору волновали всех: да, мы верили и верим партии, но немцы приблизились к Москве, подошли к Ленинграду, рвутся к Донбассу. Как же все это могло произойти?

И Сталин отвечает, что враг действительно у стен Москвы и в четырех километрах от Кировского завода. Сила, обрушившаяся на страну, — страшная и грозная сила.

— Теперь я тебе могу сказать. По данным разведки, против нас сражается не меньше ста девятнадцати вышколенных, имеющих опыт войны в Европе немецких дивизий. У них на вооружении пять тысяч самолетов, около четырех тысяч танков.

И в ответ на новый настойчивый вопрос Сталин добавляет:

— Нападающий всегда имеет преимущество внезапности. Мы же делали что могли. Почти все. Однако допущен просчет...

Сцена, с которой начинаются вторые два фильма эпопеи, восходит к тем эпизодам, которые как бы предваряют весь фильм, сплетает их в одну сюжетную цепочку, в единый конфликтный узел. Это совещание в Кремле, на котором выступает майор Звягинцев, и те

напряженные минуты, когда Сталину докладывают о тревожных вестях с границы: еще не все сделано, чтобы привести в боевую готовность всю армию, всю страну перед лицом грозного врага. Сталин надеется отсрочить роковой час и принимает половинчатое решение. И далее — эпизоды начала навязанной Советскому Союзу войны, впечатляюще изображенное могучее сопротивление советского народа агрессии, Ставка и ее твердое руководство действиями войск в отчаянно тяжелое время. Москва, Ленинград, гитлеровские штабы, предвкушающие победу и ощущающие в бессильной злобе, что предсказанная в точно разработанных планах победа ускользает из их рук, а сами планы, составленные прилежными учениками Мольтке и Шлифена, ломаются, рушатся, ибо преградой им встают такие силы, прежде всего сила духа, которые не могли и представить себе ни многоопытные прусские фельдмаршалы, ни изощренный политикан и ловкий демагог, покоривший всю Европу.

Заседания партийного руководства города в Смольном, промерзшие ленинградские квартиры, Кировский завод, где истощенные люди трудятся для победы, Ладожская трасса — чудо военной истории, по которой день и ночь, через туман, вьюгу, рискуя провалиться под лед, идут машины, окоп переднего края и радиостудия, откуда звучит голос поэта, — любой эпизод заключительных двух фильмов эпопеи показывает ту великую силу человеческого духа, что не была, да и не могла быть учтена фашистскими главарями, спутала их карты, опрокинула планы. Так вершилось великое противостояние, так человечность и гуманизм отстаивали и утверждали себя в борьбе против античеловечности и вандализма.

Командующий группы армий «Север» фон Лееб (эту роль интересно ведет В. Зельдин) не понимает: почему русские солдаты не перебьют своих комиссаров? Почему в окруженном Петербурге не вспыхивает восстание? Нужен, очевидно, еще один шаг, еще один рывок, еще одна хитро задуманная операция... Но каждая «хитро задуманная» операция разбивается о сплоченность ленинградцев вокруг партии, об этот монолит ленинградской обороны.

Образный строй фильма вскрывает всю недальновидность стереотипных расчетов врага, меряющего советский народ привычными мерками буржуазного мира.

Пулковские высоты, Кировский завод, Невский пятачок, «дорога жизни», Дубровка и Кобона, Волхов и Тихвин — все эти понятия в фильме наполнены, помимо стратегического, еще и эмоциональным содержанием. Содержанием несломившегося человеческого духа, которое сделало легендарными простые названия городов и улиц. Это сама история. Это хроника бессмертия людей, в нечеловеческих условиях сохранивших свою человеческую сущность и гражданское достоинство, показавших, на что способен гражданин нового мира.

Фабульные линии фильмов «Ленинградский метроном» и «Операция «Искра» ведут к идейному центру: это деятельность Смольного, это работа партии, держащей в руках все нити и ниточки сопротивления.

Целеустремленная воля партии опиралась на волю рабочего класса, интеллигенции, на решимость всех ленинградцев, готовых перенести муки голода и холода, но выстоять, не сдать город врагу.

Путиловский рабочий Королев отдает последний сухарь ослабевшему товарищу, хотя сам живет на пределе физических и душевных сил. Герой Е. Лебедева — типичная фигура блокадного Ленинграда. Это бесстрашный воин-ополченец. Мы знакомимся с ним на Лужском рубеже, где этот рабочий-коммунист проявил себя как мужественный и опытный солдат, видим его и тогда, когда он находит в себе силы продолжать борьбу, работая в промерзших цехах Кировского завода под непрерывным обстрелом, в четырех километрах от линии фронта.

Через весь фильм проходит линия архитектора Валицкого. В. Стржельчик духовно наполненно играет человека, чье социальное положение, происхождение, жизненная судьба ни в одной точке не пересекаются с линиями

жизни Королева, но фильм показывает, как, в сущности, близки эти, такие разные судьбы. Рабочий и интеллигент, они в одном боевом ряду. Прообраз Валицкого — вся ленинградская интеллигенция, чей вклад в защиту города хорошо известен и многократно описан. Представляется очень существенным включение в фильм тех страниц романа, которые воскрешают факты участия ленинградской интеллигенции в защите города. Мы слышим слова Всеволода Вишневского. Звучит Седьмая Ленинградская симфония Шостаковича, сочиненная во время блокады. И наконец, в радиостудии у микрофона мы видим Ольгу Берггольц — поэтессу, чья поэтическая строка «Никто не забыт, и ничто не забыто» отчеканена в граните Пискаревского мемориала.

Наша критика уже давно и углубленно рассматривает проблемы киноэпопеи в том ее новом качестве, которое привлекло пристальное внимание самых широких кругов кинозрителей. Напомню, что сериал «Освобождение» просмотрели триста миллионов зрителей, он побывал на экранах восьмидесяти стран мира.

Широкий общественный интерес, как я уже сказал, привлекли два первых фильма «Блокады». Нет сомнения в том, что «Ленинградский метроном» и «Операция «Искра» найдут своего зрителя — нашего зрителя, для которого свято все, что связано с Великой Отечественной войной, с великим подвигом советского народа.

Советские военно-патриотические фильмы активно противоборствуют тем кинофальшивкам, которые намастерил буржуазный мир, желая исказить историю второй мировой войны и вытравить из памяти народов подвиг нашей страны, спасшей человеческую цивилизацию.

«Блокада»

На Западе широкое распространение получила книга американского публициста Г. Солсбери о Ленинградской блокаде. Обширный наукообразный труд, где есть и верные исторические сведения, и признание факта массового героизма и стойкости ленинградцев. Но сама суть этой книги глубоко фальшива. Чего только не придумывает автор, чтобы доказать недоказуемое, какие только домыслы не идут в ход, когда автор пытается объяснить причины блокады и истолковать ход боевых действий в районе Ленинграда.

Роман А. Чаковского, как и фильм, сделанный на его основе, разбивает «аргументы» подобного рода «беспристрастных историков». Всем своим образным строем он утверждает правду о времени, правду о советском человеке, о его великом подвиге в войне с фашизмом.

Эпопея завершается боями на Неве, у Шлиссельбурга и, наконец, исторической встречей у безымянного рабочего поселка, где соединились солдаты Волховского и Ленинградского фронтов, сбив «бутылочное горло» — так назывался в секретных документах гитлеровского генштаба «неприступный» перешеек, протянувшийся к Ладожскому озеру и замкнувший кольцо вокруг Ленинграда.

Эта сцена несет еще и другую нагрузку: она замыкает в единое смысловое кольцо то, что происходило у стен Ленинграда, и то, что происходило в Москве, на полях сражений, развернувшихся от Черного до Баренцева моря.

«Блокада» раскрывает масштабные социальные и исторические характеры, доносит до сегодняшнего зрителя, до молодого поколения доподлинную правду, исторический смысл и высокий драматизм тех великих дней.

Глубоко закономерен тот факт, что тема защиты великих завоеваний Октября заняла в советском кино такое высокое место. От фильмов С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, от бессмертного «Чапаева», от моряков «Мы из Кронштадта», от «Секретаря райкома», «Молодой гвардии», от «Баллады о солдате» и «Судьбы человека» и до фильмов, созданных в период после XXIV и XXV съездов партии, — «Освобождение», «Они сражались за Родину», «Горячий снег», «А зори здесь тихие...», «Дума о Ковпаке», «Восхождение», «Двадцать дней без войны», «Солдаты свободы», «Блокада» и другие, прочерчена ясная и четкая линия, прослеживается поступательное движение искусства кино в освоении этой важнейшей темы. Вот ярчайший показатель понимания советскими кинематографистами своего высокого долга перед партией и народом. Вот пример подлинной слитности искусства с жизнью страны, с ее исторической судьбой.

Леонид Ильич Брежнев в своих воспоминаниях «Малая земля» рассказывает, какую душевную бодрость придали героям плацдарма водруженные в ночь на Первое мая 1943 года красные знамена. «Я помню, — пишет Леонид Ильич Брежнев, — какое потрясающее впечатление во времена черно-белого кино произвело появление на экране флага в кинофильме «Броненосец «Потемкин». Здесь же, на Малой Земле, изрытой бомбами и снарядами, усеянной осколками, прокопченной и окровавленной, в окружении врага, водруженные красные знамена буквально ошеломляли. Гул восторженных голосов прокатился над этой истерзанной землей. Что-то дорогое лично каждому ощутили люди».

Это сравнение чувств, пережитых в часы и минуты героических сражений за Родину, с чувствами человека, увидевшего на экране, в знаменитом революционном фильме кадр с красным флагом, — глубоко закономерно.

Кино, любимое народом искусство, активно помогало советским людям в годы суровых военных испытаний обретать ту духовную, нравственную опору, которая давала силу для борьбы с ненавистным врагом. Оно и сегодня эффективно помогает воздействовать на формирование характера человека развитого социализма.

Подобно тому, как Великая Октябрьская социалистическая революция и гражданская война стали источником создания крупнейших художественных явлений советского кино 20—30-х годов — фильмов С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, А. Довженко и брать-

ев Васильевых, М. Ромма и С. Юткевича, так и величайшее напряжение и подъем духа народа в годы Великой Отечественной войны оплодотворили в военные и послевоенные годы, в современный период творчество многих кинематографистов, создавших наиболее примечательные произведения советского кино последних лет. Бессмертный подвиг народа, сокрушившего фашизм, вдохновляет кинематографистов всех поколений. И не случайно фильмы, связанные с этой темой, стали крупнейшими явлениями советского киноискусства, историческими вехами его развития. Правдиво и ярко рассказывая о стойкости, мужестве, гуманизме защитников великих завоеваний Октября, эти фильмы получили признание и в нашей стране, и за ее пределами.

Создатели этих фильмов в подвиге народа искали, находили и находят ярчайшие грани советского характера, его красоту и духовную силу. Время лишь высвечивает новые глубины темы. Сегодня ставятся глобальные проблемы истории и нравственности, проблемы гуманизма, проблемы личности.

Рядом с фильмами, талантливо запечатлевшими морально-этический аспект исторической темы, выступают фильмы-эпопеи, среди них первая — «Освобождение», удостоенная Ленинской премии. Впервые в нашем кинематографе была воссоздана грандиозная картина битв, сыгравших решающую роль в сокрушении фашизма, — Курская дуга, форсирование Днепра, битва за Белоруссию, бросок через Вислу, освобождение Польши и, наконец, взятие Берлина.

Наш кинематограф убедительно доказал, что на материале борьбы за Родину можно делать истинно крупные идейно-художественные открытия. Именно потому эта тема не иссякает, и экран позволяет художнику находить все новые и новые грани ее воплощения.

В русле этой традиции и фильм-эпопея «Блокада», посвященный одной из самых драматичных и самых славных страниц великих сражений против фашизма.

«Наша победа, — пишет Л. И. Брежнев в своих воспоминаниях «Малая земля», — это высокий рубеж в истории человечества. Она показала величие нашей социалистической Родины, показала всесилие коммунистических идей, дала изумительные образцы самоотверженности и героизма — это все доподлинно так. Но пусть будет мир, потому что он очень нужен советским людям да и всем честным людям земли».

Эту диалектическую связь великой освободительной войны против фашизма с делом мира на земле запечатлело советское кино во многих своих произведениях.

Ел. Бауман

В глубь души человеческой

«СТЕПЬ»

Автор экранизации С. Бондарчук. Постановка С. Бондарчука. Оператор Л. Калашников. Художники В. Петров, Ю. Фоменко. Композитор В. Овчинников. Звукооператор Ю. Михайлов. «Мосфильм», 1977.

...Каких только не бывает путешествий! Приключенческие и нравописательные, авантюрные и фантастические, экзотические и исследовательские.

Путешествия сентиментальные, лирические, публицистические, юмористические.

Путешествия — походы, паломничества, скитания, странствия, деловые поездки, экспедиции, погони.

История литературы пестрит именами героев путешествовавших: Одиссей, Дон Кихот, Гулливер, Чайльд Гарольд, Вильгельм Мейстер, барон Мюнхгаузен, Чичиков, Остап Бендер....

Кино восприняло и освоило форму путешествия как одну из своих самых исконных, законных, органичнейших форм. Оно придало путешествию новые качества и прежде всего — стремительность. Герои экрана помчались по земле, по воде и по воздуху, на лошадях и на моторах с предельной скоростью. И сего-

дня они уже способны переноситься из конца в конец земного шара с такой быстротой, что планета кажется тесной. Но от традиционного путешествия, как оно складывалось веками, ничего в таких фильмах не осталось. И лишь на скоростях космических, то есть глазом нашим вовсе не воспринимаемых и движение как бы останавливающих, еще, кажется, возможны кинематографические философские одиссеи. В остальном же увлечение стремительностью сводит все по преимуществу не более чем к «большим гонкам», к какому-нибудь легкому развлекательному представлению. Скорость губит прелесть путешествия.

Прекраснейшие из путешествий — медленные, пусть даже к досаде героев. Они означают движение не только из пункта Н. в пункт М., но и движение в глубь человеческой души.

Есть, значит, своя закономерность в том, что сегодня, в век суперскоростей, Сергей Бондарчук решил средствами кино, искусства наиболее динамичного и свободно располагающего многочисленными техническими возможностями, пересказать чеховскую «Степь», «историю одной поездки», как сказано в подзаголовке,— произведение, ритм которого задается движением медленно тянущегося обоза. Есть глубокая закономерность и в том, что нынешний экран, до предела загруженный и населенный, тяготеющий к максимальной информативности, ощутил потребность в распахнутой шири пустого пространства земли и неба; что в потоке фильмов, заряженных действием, энергией, активностью (или стремящихся быть таковыми), появилась картина, проникнутая настроением элегическим.

●

«Степь» возникла на экране не вдруг. Фильм не был сделан «с ходу», работа долго ждала своего срока. Около двадцати лет пролежала на письменном столе Сергея Бондарчука повесть Чехова, и, наверное, лет десять существовал практически готовый сценарий. И много раз в разные годы отвечал Бондарчук в своих интервью на вопросы о творческих планах, что следующим фильмом будет «Степь». Наверное, не так уж трудно было бы припомнить конкретные обстоятельства и найти объективные причины того, почему фильм каждый раз все-таки отодвигался. Только думается, что как ни убедительны эти внешние причины, они мало что объяснят по существу. Как всякое значительное событие в искусстве, фильм появился в свой час, не раньше и не позже.

Написанная девяносто лет назад, повесть А. П. Чехова «Степь» принадлежит к произведениям классическим, а значит, вечным, неумирающим, участвующим в духовной жизни поколений. Но все же наивным было бы полагать, что такое участие классики всегда одинаково и неизменно. Существуют силы, заставляющие то громче, то тише звучать голоса вечных спутников человечества. Произведение живет десятилетия, век, несколько веков, в нем ничего и никогда уже не меняется, и все же каждая эпоха читает его по-разному. Больше того, один и тот же человек в разные периоды жизни открывает все новые стороны в знакомой, привычной классике, то есть воспринимает ее в той или иной степени по-другому. Это непреложная закономерность. Как говорится в старой поговорке, каждый читает свою библию.

Сергей Бондарчук, имеющий — как режиссер и как актер — значительный опыт работы с большой литературой, последовательно и неуклонно утверждает своим творчеством позицию, которую он так сформулировал в период экранизации «Войны и мира»: «Мы решили отказаться от «переосмысления» великого писателя, мы далеки от того, чтобы сказать нечто новое с помощью Толстого. Мы хотим сделать не еще одно толкование Толстого, не фильм по поводу романа или по его мотивам, а средствами киноискусства возможно полнее выразить то, что хотел сказать писатель».

Этот же творческий принцип положен в основу новой работы, проявлен по отношению к Чехову. Казалось бы, в ряду куда более сложных, а порой и изощренных деклараций он почти вызывающе прост: орудуй себе ка-

«Степь».
Емельян — С. Бондарчук

мерой прямо по страницам книги, да и все. Однако простота этого заявления иллюзорна. Сформулированный С. Бондарчуком принцип, может быть, как раз из наиболее сложных. Во всяком случае, его эстетические результаты далеко не элементарны. Не претендующая на «осовременивание», сделанная без всякого намека на модернизацию, содержащая реалии конкретной исторической эпохи, верная мыслям, заложенным в чеховской повести, «Степь» на экране отчетливо помечена не только временем ее написания, но и сегодняшним числом.

«Если вкусы, понимание и вся эстетика театра и режиссера современны, то при самом большом стремлении бережно донести классику до зрителя спектакль будет все-таки современным». Это замечание, высказанное в свое время известным театральным деятелем Н. П. Акимовым, справедливо и по отношению к кинематографу. В данном случае «вкусы, понимание и вся эстетика» создателей фильма «Степь» помогают нам ощутить его не как «осовремененное», а как глубоко современное произведение, пришедшее к нам не в лоске музейной ухоженности, но словно бы заново рожденное горячим, живым сердцем художника.

Сердце художника есть та третья определяющая, которая незримо стоит между страницей книги и кинокамерой. И лишь «с поправкой» на нее возможно творчество.

●

Наш век называют атомным. Это век, когда человечество подчинило атом и поставило себе на службу могущественнейшую из сил природы. Но и век, когда над нашей планетой нависает угроза атомного уничтожения. Что ищет в классическом искусстве человек столь сложной и противоречивой эры? Идеала? Гармонии? Опоры?

В этот могучий технический век особенно ощутимой стала простая физическая потребность — ступить ногой на землю, не забранную в бетон, асфальт, металл, цемент. Но не менее остро ощущается и другая — нравственная, высокая потребность прикоснуться душой к земным первоосновам бытия.

Обе эти потребности, столь явственно присущие современному человеку, но предвосхищенные, предугаданные Чеховым, становятся двумя доминантами пластического решения картины Бондарчука.

Для смысла, для идеи, для главенствующего настроения фильма чрезвычайно важно, что основное его действие развертывается прямо на земле, прямо под небесами. Человек тут помещен в первозданный пейзаж: бесконечная ширь земли, бездонная глубина неба, безлюдье, овечье стадо и седобородый пастух, одетый в холстину, с высоким посохом, оканчивающимся крючком,— «совсем ветхозаветная фигура», как сказано в повести.

Недостаточно сказать, что пейзаж в фильме имеет большое значение — он имеет тут часто значение решающее. Из сочетания поражающих грандиозностью панорам степи и зорко увиденных, выразительно снятых деталей оператор Л. Калашников создает неповторимо своеобразную, гармонично и эмоционально насыщенную пластику и живопись картины. Его задача сложна. Чехов, описывая степь, видит ее то однообразно унылой, рождающей тоску, мысли о смерти и чувство неизбывного одиночества, то полной жизни, молодых сил, торжествующей красоты, вызывающей предчувствие счастья. Эта смена настроений, эта диалектика души человеческой, отразившаяся в структуре пейзажей в чеховской повести, тонко уловлена и выражена в изобразительном строе фильма. Можно поэтому по праву говорить о покоряющем техническом совершенстве и технической изощренности операторской работы в этом фильме, где объективом «пойманы» и отдельно бегущий по земле солнечный луч, и движение накаленного солнцем воздуха, и отсветы молний, и игра луны в облаках, и все же хотелось бы в первую очередь подчеркнуть другое свойство операторского почерка— одухотворенность.

Ощущение величия Вселенной, чувство сопричастности человека с ней, пожалуй, особенно впечатляюще и сильно передают ночные сцены фильма, когда подробности земного пейзажа почти исчезают и человек остается один на один с непроницаемо черной бездной космоса. Один на один...

Гаснут облака. Зажигаются звезды. Вытянувшиеся в ряд возы, превратившись в маленькие черные точки, движутся уже прямо по небу. И слышатся чеховские слова: «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким, и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены...»

А за всем этим в неразрывном единстве слова, изображения, настроения вырастает большая, серьезная тема — постоянная тема русской классической литературы: святая неудовлетворенность собой при осознании гармонии природы. «В небесах торжественно и чудно... Что же мне так больно и так трудно?» — вот, может быть, самая емкая поэтическая формулировка переживания своего одиночества перед лицом Вселенной, своей разобщенности с миром природы, своей мучительной тяги к соединению с ним.

Фильм пронизан этой жаждой единения с природой. Оно, это единение, осмыслено в нем отнюдь не как идиллический, но как глубоко драматический процесс, ибо само изображение природы в повести далеко от идилличности: «...в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в голубом не-

«Степь»

бе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинает чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира»...

Мы еще не раз почувствуем, как точно переданы эти мотивы повести в фильме, но, пожалуй, с наибольшей силой — в сцене ночного костра, у которого расположившиеся на привал возчики хлебают кашу из общего котла, вспоминают страшные истории, выслушивают удивительную исповедь своего ночного гостя — Константина. И когда доедена каша, досказаны истории, когда замолкает изливший перед чужими людьми душу Константин и начинает уже догорать костер, наступает тот момент тишины, раздумья и сосредоточенности, который настраивает человека на особый, небудничный лад.

«Братцы! Давайте споем что-нибудь божественное»,— просит Емельян, обращаясь к своим сотоварищам, попытавшимся было затянуть что-то жалостливое. И тут же снова повторяет свою просьбу — еще более умоляюще, еще более проникновенно, прижимая руки к сердцу и со слезами на глазах.

Возчики недоуменно и молчаливо отказываются. И лишь Константин, более снисходительный, более расположенный к людям от распирающего его грудь счастья, как бы извиняясь или оправдываясь, со смущённой

улыбкой говорит: «Я не умею». И тогда Емельян, не достучавшийся ни в чью душу, не встретивший ни в ком понимания и участия, поет сам. Поет, по своему обыкновению, беззвучно. Поет, как сказано у Чехова, «руками, головой, глазами». И глядя, как играет в этой сцене Сергей Бондарчук, исполняющий роль Емельяна, понимаешь, что его герой в эти минуты уже где-то далеко, что видится ему не ночной костер с компанией отвергнутых жизнью, прибитых судьбой людей, а что-то иное — прекрасное и возвышенное. И слышится ему уже словно бы не земное пение, но некая музыка, отмеченная гармонией высшего порядка, заставляющая душу оторваться от обыденности и воспарить над землей.

Наряду с этим патетическим ощущением торжественного величия мира через фильм проходит тема естественной, телесной радости, какую также дает человеку соприкосновение с природой.

Привычно ступает Пантелей босыми ногами то по мягкой дорожной пыли, то по выжженной солнцем путанице полегших трав, то по твердой, растрескавшейся почве: «без сапогов оно выходит слободнее»... Девка лежит на возу, разморенная зноем до веселой одури, до солнечного опьянения... Кирюха плещется в реке, прямо в тине и в водорослях, как большой зверь, получая от воды шумное и бурное наслаждение... Вася умиляется до глубины души, приходит в радостное восхищение, увидав, как играет «матушка-лисичка» или умывается лапками зайчишка...

Простые, даже простейшие, как ржаной пряник, предметы и действия богаты здесь смысловыми и эмоциональными излучениями. Как много говорят здесь сердцу и воображению скрип колес, позвякивание ведра, улетающие ввысь искры ночного костра, бегущий по камням ручей, сверкающие капли росы, одинокая могила у дороги, падающая звезда, скользящий по траве солнечный луч. А уж история самого ржаного пряника представляет собой самостоятельный и весьма драматический сюжет.

В отличие от бесконечного разнообразия и великолепия дарованных природой реалий сопровождающие героев фильма предметы рукотворные, утилитарные до крайности немногочисленны и намеренно просты. Зато всякая вещь заметна, «звучит», имеет свой голос: красная рубашка Егорушки, зеленая лампадка, служащая стаканчиком Пантелею, принадлежащий Ивану Иванычу мешок с деньгами, рогожа, под которой спасаются от дождя, ложка, заброшенная в траву озорником Дымовым. В этом несложном предметном ряду особое место принадлежит ржаному прянику. Обладание им — уже событие, почти богатство. Жена Мойсея Мойсеича Роза держит его у себя в спальне, в комоде, под ворохом тряпья, завернутым в зеленую материю. Затем дарит его Егорушке, сопровождая этот сердобольный акт глубокими вздохами и скорбными взглядами в сторону собственных детей. Спрятанный Егорушкой в карман и забытый там, пряник размокает во время грозы и превращается в противную коричневую массу, склеивающую пальцы. И, наконец, его съедает случайная собака. А ведь пряник этот имел форму сердца и от сердца был подарен. В контексте фильма история пряника читается, как маленькая и грустная притча о пропавшем втуне кусочке сердечности — погибшем даром, никому не нужном...

В этом постоянном сопоставлении высокого и простого, более того — в естественном переходе одного в другое (как это: пряник — сердце — комочек грязи) заключены обаяние, своеобразие, секрет воздействия фильма. Его герои — люди несвободные и несчастливые, люди — рабы, пригнутые жизнью низко к земле, помещены в пространство, распахнутое во Вселенную, в космос. Их мир одновременно и крохотен, и безграничен. И хотя сами они не осознают ни того ни другого, это чувство сопричастности человека с вечностью отчетливо передано в фильме.

У Бориса Пастернака есть стихотворение с тем же, что и у Чехова, названием — «Степь». И там строфа:

> Тенистая полночь стоит у пути,
> На шлях навалилась звездами,
> И через дорогу за тын перейти
> Нельзя, не топча мирозданья.

Вот так и в фильме: дорога, ведущая наших

«Степь».
Иван Иваныч — В. Седов

героев от тына и до тына их забот, идет уже прямиком по мирозданию. И они ступают по ней, сами о том не подозревая.

И может быть, только раз, там, у ночного костра, один лишь Емельян почувствует свое приобщение к космическому величию мира: «Братцы! Споем что-нибудь божественное...»

●

Фильм «Степь», как и чеховская повесть, принадлежит к числу произведений, в которых нет одного главного героя, в которых вообще нет главных героев. Он не про девятилетнего Егорушку, впервые в жизни отправившегося из дома в путешествие, и, уж конечно, не про озабоченного торговыми делами Ивана Иваныча Кузьмичова с его многоречивым спутником отцом Христофором, также пустившимся в путь по торговой надобности. Лишь на мгновение появляются в нем маленький беспортошный Тит, произносящий только свое имя, и всесильный миллионер Варламов, бросающий в спешке одну короткую фразу. (Поистине «нет маленьких ролей», коль скоро эту роль с одной репликой играет Михаил Глузский.) Как видение, существующее на грани яви и сна, возникает красавица графиня Драницкая. И, в сущности, на весьма короткий срок завладевают нашим вниманием и суетливый Мойсей Мойсеич, и его брат — безумец и мудрец Соломон, и простоватый, ребячливый Дениска, и неправдоподобно счастливый Константин, и каждый из возчиков, с которыми проделывает часть своего пути Егорушка,— Пантелей, Емельян, Вася, Дымов, Кирюха, Степка.

Никто не может назваться главным в этой «истории одной поездки», но все герои равно ей необходимы. От эпизода к эпизоду, от образа к образу, варьируясь и развиваясь, до-

казываясь то впрямую, то как бы «от противного», движется мысль картины — тема трагического несоответствия идеала и действительности, тема неразбуженных сил природы и сил человека, тема «богатства и вдохновения», которые «гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные».

Как и в повести, наше знакомство с персонажами картины начинается с Ивана Иваныча и отца Христофора. Есть тут, конечно, еще и Егорушка с Дениской, но Денискино место — на козлах, так сказать, спиной к зрителю, а Егорушку (в этой роли снимался школьник Олег Кузнецов) прихватывают почти как вещь. Кажется, что героями-путешественниками «на всю дорогу» станут именно эти двое — Иван Иваныч и отец Христофор.

Иван Иваныч (Владимир Седов) — купец, «больше похожий на чиновника», человек с обманчиво интеллигентным лицом, не слишком общительный, суховатый, всецело озабоченный лишь своими делами. Отец Христофор с его добродушным простосердечием, бесхитростным самодовольством и пустейшим многоглаголанием, заменяющим ему стариковскую мудрость, выглядит поначалу его прямым антиподом. (Туть есть что играть, и актер Николай Трофимов превосходно эту возможность использует. В его исполнении отец Христофор — бойкий старичок с живыми любопытными круглыми глазками и неизменно благодушной улыбкой — фигура подлинно чеховская и очень колоритная.) Но ни скучноватый Иван Иваныч, ни занятный отец Христофор не способны повести за собой все действие картины, это люди толпы, ничем не замечательные, входящие в наше сознание не по отдельности, а парой, как пряники в лавочке у купца: «копейка пара, три копейки пара». Эта их человеческая ординарность при внешней непохожести превосходно передана в фильме. И только в одном отец Христофор сближен уже не с Иваном Иванычем, а с Дениской (Виктор Мамаев), который тоже, оказывается, получает в фильме свою отчетливую тему.

И молодой парень, не очень еще давно служащий в кучерах, и старенький священник, уже много чего повидавший в жизни,— оба они ребячливы, инфантильны, как мы называем это свойство сегодня. А их ребячливость — неосознанный способ бегства от действительности. Отец Христофор тешит себя чтением своих «кафизмов» и тем затягивает привал, продлевает минуты отдыха — отдыха не от дорожного утомления только, но и от забот, а Дениска, здоровый малый, уже подумывающий о женитьбе, самозабвенно ловит кузнечиков и азартно скачет на одной ноге. И оба равно не спешат включиться в круговорот своих житейских обязанностей.

Следующая наша встреча сулит нам людей неожиданных — это Мойсей Мойсеич, неповседливый хозяин постоялого двора, и его странный брат Соломон. Мойсей Мойсеича играет Иннокентий Смоктуновский. Играет в острогротесковой, эксцентричной манере, заданной чеховской интонацией.

Из того, как описан Мойсей Мойсеич, здесь все в наличии: и непрестанное размахивание руками и фалдами в преувеличенном переживании то восторга, то ужаса, и бледное лицо, и черная борода, и болтающийся сюртук, и бесформенные белые панталоны, и бархатная жилетка с рыжими цветами, похожими на гигантских клопов. Поминутно гнется в дугу спина, поминутно кривится улыбкой лицо. Не оживляется, не освещается, а именно кривится. Удивительная эта улыбка, и столько в ней всего — и угодливости, и страха, и желания быть приятным, и готовности к незаслуженному, но всякий миг ожидаемому унижению, и стремление спрятать, укрыть от постороннего глаза что-то свое, заветное, где-то в глубине души тайно ютящееся, несмотря на это бурное самораспласкивание, неудержимую экстравертность. Если Иван Иваныч и отец Христофор — рабы своих забот, то Мойсей Мойсеич — всеобщий раб, всеобщий прислужник, да еще и добровольный шут. Каждый раз, появляясь в черном проеме двери своего причудливого жилища со щелястым полом, потрескавшимися стенами и обшарпанной мебелью, он словно выходит из-за кулис на сцену, где прилежно и даже вдохновенно играет положенную роль, пугли-

во озираясь при этом, потому что уже и кнутом получать приходилось, да не только в переносном, но и в самом прямом смысле.

И тут же рядом — родной его брат Соломон, очень интересно интерпретированный Игорем Квашой, наделившим его тем внутренним достоинством, которое перевешивает карикатурность облика (короткие брючки, куцый пиджак, смешной нос, вид ощипанной птицы). Ославленный сумасшедшим, этот доморощенный экстремист, как и его приспособленец-брат, так же наделен слабостью к актерству. Он тоже на свой лад позер, ему нужны зрители, но, пожалуй, он больше, чем брат, скрывает в душе и меньше боится кнута. Соломон живет страстями, из них главные — презрение, ненависть, неудовлетворенное чувство превосходства, а может быть, еще и зависть. Он умен, но бессилен, горяч, но бездеятелен. Когда-то он спалил в печке полученные в наследство деньги, чем и заслужил репутацию сумасшедшего, и теперь проповедует перед проезжающими: «Мне не нужны ни деньги, ни земля, ни овцы и не нужно, чтоб меня боялись и снимали шапки, когда я еду. Значит, я умней вашего Варламова и больше похож на человека!» Но проповеди Соломона — глас вопиющего в пустыне, его просто не понимают. И приходят только к одному выводу: «Забывается. Грубитель и много о себе понимает». А Соломон гордо молчит и лишь косит большим глазом:

«Степь».
Отец Христофор — Н. Трофимов,
Иван Иваныч — В. Седов,
Егорушка — Олег Кузнецов,
Дениска — В. Мамаев

он неравнодушен к производимому впечатлению.

И постоялый двор, одиноко заброшенный в степи, и его странные обитатели овеяны в фильме дымкой ирреальности. Ощущение фантасмагоричности обусловлено тем, что все здесь изображено словно сквозь дремлющее сознание уставшего с дороги Егорушки.

Иван Иваныч, вываливающий из мешка кучу денег; изгибающийся, взвизгивающий, пританцовывающий Мойсей Мойсеич со своими какими-то особенно длинными руками и голым, причудливой формы черепом; неподвижно застывший в позе неизбывного презрения к миру Соломон — эти фигуры, выступающие из тьмы, освещенные неверным, колеблющимся светом, повторенные огромными черными тенями, скользящими по белой штукатурке стен, порой, кажется, не существуют, а лишь мерещатся. И в этот жутковато призрачный мир, как неправдоподобно прекрасное видение, входит графиня Драницкая, сыгранная Ириной Скобцевой точно в заданном повестью ключе.

В соответствии с повестью графиня хороша собой, чарующе мила и ласково бездумна. Но есть в ее взгляде что-то горькое, какая-то затаенная печаль или забота — та, что связана, как мы понимаем, с человеком, который совсем уже едва различим в неярком свете комнаты за спиной графини, с этим полнеющим и фатоватым мужчиной, всем своим видом выражающим смесь почтительности и наглости. Это графинин управляющий (В. Ливанов), о котором Кузьмичов сообщает отцу Христофору: «Да и здорово же обирает ее этот Казимир Михайлыч!» Значит, у небесного видения есть свои проблемы, и это отчетливо читается в мелькнувшем ненадолго лице. Нет, не шлейф счастья тянется за этой загадочной, легко летящей по жизни красавицей.

Следующий круг персонажей связан с Егорушкиным путешествием при обозе. Шестеро возчиков — подводчиков, как они названы в повести — приобщают Егорушку и нас, зрителей, к новому пласту жизни, к новому кругу раздумий.

Это маленькое, связанное общей работой товарищество, состоящее из неудачливых, битых-перебитых жизнью людей, при беглом взгляде столь похожих друг на друга своей полинялой, застиранной, истрепанной, бесформенной одеждой, своими нечесаными волосами, понурыми лицами, примитивным бытом и схожим образом мыслей, живет по своим внутренним законам и состоит, оказывается, из достаточно своеобразных индивидуальностей.

Тут есть старик Пантелей, уже отживший свое, приготовляющий себя к близкой, по его мнению, смерти, и молоденький, безусый и пухлогубый Степка, жизнь которого только еще началась, но уже не сулит ничего, кроме бесконечного хождения с обозом; есть бывший фабричный Вася, наделенный особым по-своему активным и светлым внутренним миром, и непроходимо глупый Кирюха, о котором известно, что прежде он служил конюхом и был лучшим троечником; есть бунтарь, озорник и силач Дымов, несколько свысока относящийся к своим товарищам, знающий себе цену; есть замкнутый в своем несчастье Емельян — бывший певчий, потерявший голос.

Члены этой маленькой, но достаточно сложной ячейки общества обладают одним важным общим свойством: все они — б ы в ш и е люди. Люди, высоко ценящие свое прошлое, ни во что не ставящие настоящее и ничего не ждущие от будущего.

Пантелей, может быть, в силу своего возраста, убежден, что в прежние времена купцы были тароватее, рыба крупнее, а теперь дороги стали короче, народ беднее, хлеб дороже. «Измельчало все до крайности», — его вывод. Вася, потерявший на спичечной фабрике здоровье, все равно вспоминает былую свою жизнь как яркий период. Емельян всякий разговор сводит на одно — о пропавшем своем голосе и красотах пения, ныне ему недоступных. Тоскует о лихой езде Кирюха. И даже Дымов, зло бросающий на привале своим спутникам: «Все вспоминаете, а жить не любите» — тоже в прошлом знавал иные времена, жил у состоятельного от-

ца в свое удовольствие, тогда как теперь строгий отец превратил его в простого работника. У каждого своя боль, своя беда, своя тоска, только одни переживают ее остро, другие притерпелись, не чувствуют.

Важнейшую для общей концепции фильма смысловую нагрузку несет образ Емельяна. Сергей Бондарчук играет его как героя трагического. Это трагедия человека, знающего свое призвание, но лишенного возможности его осуществить. Трагедия человека, нашедшего свой идеал и навеки отлученного от него.

Когда Емельян в нелепом долгополом и порыжевшем пальто идет с кнутом в руке по бесконечной дороге рядом с медленно тянущейся подводой, мысли его всегда отвлечены, всегда не здесь. Кажется, он не видит ни обоза, ни своих сотоварищей, ни дороги. Он вслушивается в одному ему звучащую музыку, он дирижирует прямо на ходу одному ему звучащим хором.

Остриженные скобкой волосы, глубокая складка между бровей, страдальческое выражение лица. В глазах застыла боль, вот-вот готовая пролиться слезами. Но когда он вслушивается в пение своего воображаемого хора, взгляд его становится не отчужденным, не страдальческим, не жалким, а сосредоточенным и строгим. Пение для Емельяна — способ постижения мира, путь к гармонии духа. Емельян держится несколько особняком от других, но не от высокомерия, не от презрения к нынешней своей работе и к нынешним своим товарищам. Между ним и людьми встала его беда. Глядя на Емельяна, даже

«Степь».
Егорушка — Олег Кузнецов

малолетний Егорушка понимает, что это человек несчастный. Но и сочувствие ребенка не трогает Емельяна. Тема отчаяния из-за несбывшейся мечты, из-за утраты идеала звучит у Бондарчука на высокой патетической ноте, заставляя забыть нескладное, смешное обличье Емельяна. Слово «божественное», как-то особенно осторожно и тщательно выговариваемое Емельяном, воспринимается как синоним высокого, возвышенного.

Лирическая, задушевная тема входит в фильм с образом кроткого Васи, мягко и поэтично сыгранного Георгием Бурковым. Есть что-то трогательное — не только жалкое, а и милое — в его физической немощи, в подвязанной опухшей щеке, сутуловатой фигуре, в его губошлепистости, смешных, жиденьких волосишках и в убожестве его одеяния — расхристанной рубахе, нелепой шапчонке. Вася тих, сердечен и прост, он — душа сотоварищества и подводчиков. Когда Вася расстраивается из-за убийства Дымовым «ужика» и, всплеснув в отчаянии руками, тянет плаксивым голосом: «Каторжный! За что ужика убил? Что он тебе сделал, проклятый ты?», — всем, очевидно, становится не по себе, и вовсе не от жалости к ужику, а из-за Васиного огорчения. Васю грех обижать — это ясно всем.

Образ Васи и образ Дымова — это словно бы две стороны русской натуры, русской души, как она рисуется в былинно-песенном, фольклорном искусстве: это лирическая проникновенность, отзывчивая сердечность и молодецкая удаль. Только тут «добрый молодец» Дымов с его могучими плечами, румяным лицом и русой головой — богатырь, не знающий, куда девать свою силушку, озорничающий и ерничающий от ее избытка, томящийся без настоящего дела.

В роли Дымова кинематографу открылся новый актер: впервые выступающий на экране Анатолий Васильев сумел передать всю мощь этого народного характера, трагически обреченного пропасть в бездействии, затеряться без пользы себе и людям.

Тема могучих, но бездействующих сил, жажда жизни, раздолья, действия, стремление к счастью, пронизывающие повесть, впрямую отзываются в этом образе и звучат в фильме с настоящим драматизмом. И когда Дымов творит свое шальное бездумное озорство или, томимый злобой, стремится кого-то обидеть, когда он приближает к Егорушке свое лицо и, мучимый раскаянием, серьезно просит: «На, бей!», когда, возбужденный грозой, стихией бушующей, нашедшей выход, он надрывно кричит навстречу молниям: «Скушно мне! Скушно!», — всякий раз возникает это описанное Чеховым ощущение «напряжения и тоски» от того, что «богатство и вдохновение гибнут даром для мира».

И еще один персонаж, столь же важный для образной структуры фильма, как и все остальные.

Благообразно иконописное, крестьянское лицо Пантелея (Иван Лапиков) неизменно выражает долготерпение и покорность судьбе. Он, видимо, не ценит, может, и не помнит даже свою долгую жизнь, наградившую его сединой и морщинами, и автоматически бормочет себе под нос какие-то скучные, бессвязные пустяки или охотно соглашается со всеми: «Это верно»... Но чем наделен лапиковский Пантелей сполна — так это доброй, бесконечно доброй душой. Недаром Егорушка, остро чувствующий свою одинокость и бесприютность, выделил из всех Пантелея, к нему потянулся. Тяжелая жизнь не убила в этом человеке живую душу.

Перед нами проходит на экране вереница образов, и каждый человек на свой лад несчастлив. Один лишь Константин, случайно забредший в степи на огонек ночного костра, оказывается человеком счастливым, счастливым безгранично, неудержимо.

Он возникает из темноты одетый в белое и с белой птицей в руках. У него сияющее, открытое лицо и застенчивая улыбка. Он не может скрыть своего счастья, так что ему даже несколько совестно из-за этого. Без особых просьб и расспросов Константин начинает свой рассказ о том, как три года был влюблен в девушку, как получал отказ за отказом, как вдруг, наконец, она согласилась выйти за него замуж и вот теперь любит его.

«Степь».
Мойсей Мойсеич — И. Смоктуновский.

Когда ночью, прямо под звездами звучит этот удивительный рассказ, когда смотришь на одухотворенное и ясное лицо Константина (его играет Станислав Любшин), словно не перестающего удивляться своему везению, счастье рассказчика начинает казаться призрачно хрупким. И уже опасаешься, что оно исчезнет, растает в ночи, как исчезает в темноте его белая фигура. И снова рождается то задумчиво-грустное настроение (рассказ «по-русски задумчиво-грустный» — так определил свое впечатление от чеховской «Степи» М. Горький), которым столь явственно окрашен этот фильм, исполненный раздумий о смысле человеческого существования, о том, что одушевляет его, придает ему цель.

Способы художественной изобразительности организованы в фильме как сложная полифоническая система. Наряду с актерской игрой особое значение прибретает операторская работа Леонида Калашникова, добившегося такой одухотворенности пейзажей, сумевшего передать тончайшие нюансы атмосферы действия, и музыка композитора Вячеслава Овчинникова. В единстве кинематографических средств, в их безупречной ансамблевости секрет того, что картина так глубоко и проникновенно воплощает повесть, прослывшую абсолютно «некинематографичной», лишенную четкого сюжета, динамичного действия, содержащую весьма значительное число персонажей, часто обрисованных лишь несколькими штрихами, лишь на миг попадающих в поле нашего зрения. Нужны были не только талант, чуткость, безупречный художественный вкус, но и смелость, чтобы «Степь» появилась на экране.

...Мелькает красная рубашка Егорушки, встает солнце, торжественно звучит чудящийся Емельяну хор, грохочет невиданная гроза, прямо по звездному небу движется превратившийся в вереницу черных точек обоз. Одно за другим возникают перед нами лица героев. Это несвободные и несчастливые люди: одни из них с головой погружены в «дело», не замечая, что «дело», «копейка» безраздельно правят ими; другие томятся, не находя применения своим силам; третьи бездумно следуют по жизни. Нет, не они здесь герои. Здесь герой — человек счастливый и свободный, дышащий полной грудью, живущий в полную силу. Человек, мечтой о котором проникнута чеховская повесть, верой в могущество и красоту которого она одушевлена. В этой отчетливой и ясной концепционности, в этой мысли, доведенной до всеохватывающей страсти, и заключено главное достоинство фильма Сергея Бондарчука — элегического путешествия, предпринятого не только из пункта Н. в пункт М., но и в глубь человеческой души.

Н. Савицкий

Два фильма одной студии

«ТОЛЬКО ВДВОЕМ»
Сценарий А. Тоболяка. Постановка Г. Кузнецова. Оператор А. Лесников. Художник Ю. Истратов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Б. Ефимов Свердловская киностудия, 1976.

«ГАРМОНИЯ»
Сценарий А. Горохова. Постановка В. Живолуба. Оператор Г. Трубников. Композитор Г. Подельский. Звукооператор Н. Шестакова. Свердловская киностудия, 1977.

Вот как это начинается... В комнате — Он и Она. На столе разложена карта Сибири. Он плотно завязывает Ей глаза. Она, осторожно приблизившись к столу, указательным пальчиком обозначает некую точку на карте. Точку обводят кружочком. И сразу после этого на фоне нацеленных в небо турбин мощного авиалайнера появляется название фильма. Потом поплывут титры, а параллельно им — чемоданы воздушных пассажиров. По транспортеру, на электрокаре... Он и Она отправились в дальний путь. Долго ли, коротко ли, с посадками и пересадками, путь свой одолели. Прибыли к месту назначения: «точка на карте» укрупнилась, превратившись в небольшой северный городок, окружной центр. Где-то на границе тайги и тундры, как выяснится вскоре. Здесь-то и предстоит развернуться главным событиям картины «Только вдвоем».

Мы еще вспомним пролог ленты, способ, с помощью которого ее герои выбирали «точку на карте», исходную точку своей судьбы, между прочим... А пока мне хочется обратить внимание читателя вот на какой факт: по свидетельству «Комсомольской правды», из десятков тысяч корреспондентов, откликнувшихся на редакционную анкету «Фильм года» (опрос по фильмам, вышедшим на экран в 1977 году. — *Н. С.*), лишь единицы называют в своих письмах эту картину, занявшую «одно из последних мест в шкале читательских мнений». Называют — единицы, следовательно, и смотрели немногие...

Правда, бывают разные обстоятельства, в силу которых фильм может разминуться со зрителем. Но все-таки странно! Ведь Он и Она, Сергей Кротов и его жена Катя, — молодые люди, наши современники, каждому из них по семнадцать лет. Неужто же у многомиллионной киноаудитории страны, которая, по данным социологов, более чем на половину состоит из юношей и девушек чуть младше или немного старше Сергея и Кати, фильмы о молодежи настолько непопулярны? Добавим, что повесть Анатолия Тоболяка, молодого литератора из Южно-Сахалинска, «История одной любви» — книга, отнюдь не обделенная читательским вниманием. Картина «Только вдвоем» — экранизация этой повести, осуществленная по сценарию автора. Значит, исходные шансы на успех у фильма были. Вполне основательные шансы. И все же...

Пора, наконец, напомнить в двух словах, кто такие молодожены Кротовы и как выглядит их история — на страницах книги и на экране. Не потому, что это две разные истории. По фабуле они совпадают. Не совпадают по акцентам. Причем, здесь расхождения экранной версии с литературным первоисточником настолько принципиальны, что стоит задаться вопросом: не в них ли причина неудачи и зрительской непопулярности фильма, снятого по повести, которая, будучи опубликована три года назад журналом «Юность», вызвала интерес читателя?

Итак, по порядку.

Сергей и Катя — москвичи. Вчерашние школьники, завтрашние студенты: до встречи друг с другом они рассчитывали — вполне обоснованно, как можно понять, — на поступление в институт.

Случай распорядился иначе. Катя и Сергей, однажды столкнувшись (буквально так) на улице, вскоре поняли, что не могут один без другого. Их соединила любовь. Сильное, настоящее чувство. Его подлинность и глубина ни на секунду не ставились автором под сомнение — и эта вера передавалась читателю. Лучшие, на мой взгляд, запоминающиеся страницы повести «История одной любви», — те, на которых герою дано говорить о своем чувстве. Их относительно немного, этих страниц: лирическая часть сюжета стилизована писателем под дневник Кротова, отрывками из которого перемежается основная фабульная линия. Но они емки, высвечены сначала предчувствием, а потом и ощущением счастья, точны в мимолетных, непроизвольных наблюдениях, в мгновенных микроснимках мира, краски которого впервые по-настоящему стал различать влюбленный юноша. И еще там была Катя, хрупкая, наивная и восторженная Катя, сумевшая вдруг обрести в любви и силу, и зоркость, и мудрое понимание подлинной ценности этого великого чувства. Она не просто была в повести рядом с главным героем, она была ему в р о в е н ь, вот что существенно.

Однако, назвав свою повесть «История одной любви», автор не ограничился описанием первого чувства. Верно, что все там начинается с любви, но движется не одной только любовью. Источник внутреннего движения сюжета — характер Кротова.

Можно ли было, читая повесть, всерьез решить, будто неодобрительное отношение Катиных родителей к раннему браку дочери, к дерзкому ее супругу и есть та самая причина, по которой Сергей и Катя, раздумав сдавать конкурсные экзамены, расстались с Москвой и полетели за тридевять земель, в далекий и неуютный таежно-тундровый край? Вряд ли. Это — не более чем формальное обстоятельство, подтолкнувшее события, заранее запрограммированные свойствами кротовской натуры, настроениями Сергея, его понятиями о жизни и собственном призвании. Он решает уехать на Север не для того, чтобы избавиться от мелочной опеки своих новых родственников, чей образ мыслей и быт его коробят. И не от мелких житейских неприятностей он бежит. С ними-то он уж как-нибудь справился бы и на месте. Все здесь гораздо сложнее.

Сергею, совершившему в самом начале жизни такой серьезный шаг, не терпится совершить следующий. Молодая энергия бурлит в нем. Переплескивается через край. Не дает задержаться на месте. Он в той поре, когда кажется, что только т е б е дано достичь высот, никому другому не покорявшихся. Он наивно, но убежденно верит в себя, в успех своей будущей книги, которую непременно и очень скоро напишет. Вот он и устремился искать с е б я, искать возможности немедленного самоутверждения, увлекает и любимую в этот экстравагантный, плохо обдуманный, но, как ему кажется, необходимый и обещающий удачу поиск.

«История одной любви», произведение небезупречное стилистически, да и по своей художественной логике тоже, обладало тем не менее рядом очевидных достоинств: в нем было ощущение времени, в нем проступали верно подмеченные черты молодого поколения 70-х годов, отчетливо звучал чисто взятый, лишенный всякого ханжества тон в рассказе о любви, к которой неприложимы мерки куцей обывательской «морали».

Но это еще не все.

Открыто симпатизируя своему неуемному, отвергающему даже малый компромисс, напористому герою, признав его незаурядность, одаренность и, значит, право ставить перед собой самые высокие жизненные цели, автор был к нему объективен, трезво внимателен. Он вовсе не идеализировал Сергея, спорил с ним и его одергивал.

Писатель звал приглядеться к человеку на старте, у которого большая часть биографии еще только в проекте, а определяющие качества характера не успели сформироваться окончательно. И многое в этом намечающемся характере автора настораживало. Не случайно поэтому появилась в повести фигура Бориса Антоновича Воронина, главного редактора окружного радио, принявшего самое живое участие в судьбе Кати и Сергея, по-отечески привязавшегося к ним, но одновременно всерьез озабоченного в о з м о ж н ы м и и отнюдь не благими переменами, которые, не ровен час, произойдут с Сергеем Кротовым в дальнейшем. Общаясь с Сергеем, Воронин, человек, «разменявший» пятый десяток, нет-нет, да и призадумывался, верно ли сам-то он живет. Обламывая, укрощая строптивого Сергея, он сам чему-то учился у него, испытывая целительную для души ностальгию по собственной молодости. Словом, поколения общались, и это общение было плодотворным для обеих сторон.

Так было в книге. На экране все выглядит иначе.

История любви необыкновенной превратилась в расхожую схему любовной истории. В приблизительную зарисовку на тему «как-мы-любим-друг-друга». И сентиментально-лирические проходы молодых людей по освещенному первыми утренними лучами Кутузовскому проспекту на фоне Триумфальной арки, и показательно пылкие объятия влюбленных, и тоскливые сетования Кати на то, как невыносима разлука с уехавшим в непродолжительную командировку мужем — все это дела, к сожалению, не меняет. Может, и впрямь права была несимпатичная Катина родительница, утверждая, будто у ее дочери с этим юношей все несерьезно?.. Ведь любви, способной всколыхнуть душу, толкнуть на безрассудно смелые и красивые поступки, оставить влюбленных в целом мире «только вдвоем», — т а к о й любви в фильме действительно нет.

Впрочем, не режиссерский ли это умысел? Ведь не дуэт Сергея и Кати, а соло Сергея Кротова предлагает нам экран. Он, Кротов (С. Колесников), в центре едва ли не каждого эпизода и каждого кадра. Эффектный, победительный, ироничный, как может показаться сначала. Но чем дальше, тем больше убеждаешься, что герой просто наглый, до глупости самоуверенный и болезненно уязвимый. Он ведет себя нелогично, но нелогичностью этой как бы кокетничает, что и неудивительно: ведь самовлюбленность — едва ли не самое основное свойство характера Сергея, которое он к тому же постоянно выставляет напоказ... А вот стиль его общения с окружающими: «Моя цель — стать профессиональным литератором. Понятно?!» — это он Воронину, для первого знакомства; «В конце концов, у всех родителей наступает стрессовое состояние. Чем раньше оно придет, тем лучше» — это Кате, перед тем как объясниться с ее матерью (плохой ли, хорошей ли, но все же матерью твоей будущей жены!) по поводу предстоящей женитьбы: «Плевать я хотел на протекции» — это опять Борису Антоновичу, когда тот пришел к Сергею, чтобы в очередной раз его выручить, помочь вконец запутавшемуся в своих фантастических претензиях и непомерных амбициях парню.

В такой же, или почти такой, беспардонной манере изъяснялся, бывало, и литературный Сергей. Но создается впечатление, что Сергей кинематографический его в этом отношении перещеголял, — поскольку при экранизации потеряны кое-какие оттенки поведения персонажа, создавшие определенный баланс в характеристике образа. И уж во всяком случае, книга была далека от безоговорочного одобрения кротовских сентенций, которыми так и гремит картина... Словом, поведение литературного Сергея — бравада, способ скрыть ранимость и неопытность. Экранный Сергей хамит программно и с одобрения авторов фильма.

Думается, так вышло прежде всего потому, что Воронин (Л. Дьячков) из фильма «Только

вдвоем» лишь отдаленно напоминает своего «однофамильца» из «Истории одной любви». Он сделался как-то мельче, незначительнее. Он теперь не рассуждает, а резонерствует, не размышляет, а «выдает» привычные штампы мышления. Поэтому его терпимость к Сергею, которому он покровительствует, лишается второго плана, что был в повести. На экране Воронин выглядит человеком, который попросту не понимает, что крайний индивидуализм Кротова, если позволить ему укорениться в натуре молодого человека, может в конце концов катастрофически деформировать весь его облик, морально опустошить, превратить в озлобленное, неприятное и бесполезное существо. С чем он тогда останется, с кем? Ведь, глядишь, и преданная Катя, даже такая, какой мы видим ее в фильме, — напрочь лишенная индивидуальности, постоянно готовая во всем согласиться со своим обожаемым Сергеем, находящаяся в полнейшей от него зависимости, — даже и она может отвернуться от Кротова. Что тогда? Работа писателя? Может быть, роман-«бестселлер», про который непрерывно бубнит Сергей, не сегодня-завтра появится из-под его пера? Что-то не похоже... Вот и повесть, первый его большой литературный опыт, из издательства вернули. Вежливо отказали в публикации, отметив, что литературные способности у начинающего автора есть, а знания жизни нет...

«Только вдвоем».
Сергей — С. Колесников,
Катя — Т. Васильева

Чтобы приблизиться к жизни, вовсе не обязательно улетать еще дальше на север, отказываясь от работы в местной газете, куда Воронин готов рекомендовать Кротова, который со скандалом ушел с радио. Не обязательно менять занятия журналистикой на работу в бригаде оленеводов. От самого себя все одно не сбежишь. К тому же у городского мальчика с неуживчивым нравом куда больше шансов «сорваться» в очередной раз, попав в условия исключительно трудные и абсолютно ему незнакомые. Случись такое — куда ему подаваться? Ведь севернее тундры — только Северный Ледовитый океан да Северный полюс...

Но, к сожалению, не об этом говорит, прощаясь с Сергеем и Катей, их старший друг Воронин, единственный персонаж картины, с мнением которого Кротов хоть сколько-то считается. Он невнятно толкует про сложности неустроенного таежного быта, про то, что Кате скоро рожать, а больницы в далеком Улэките, где она будет жить, нет, что молодой женщине придется привыкать к одиночеству, волноваться, неделями дожидаясь возвращения мужа из стада... Правильные все эти слова, но не главные — и Катя без труда находит, что возразить заботливому Борису Антоновичу.

Стало быть, Сергей Кротов опять оказался прав? Его выбор безошибочен, и весь вопрос только в том, выдержит ли он «испытание севером»? Катя уверена, что выдержит, иначе «он мне больше не муж, и он это знает». Трогательный, конечно, аргумент. Но не слишком убедительный и — в контексте фильма — попросту несерьезный. Как, впрочем, и само намерение Сергея сделаться оленеводом. Финал повести, при внешнем сходстве с финалом картины, звучал куда серьезнее и не был таким идиллическим.

Конечно, «История одной любви», как и всякое литературное произведение, выбранное для экранизации, допускала различные варианты кинематографического прочтения. Но имело ли смысл транспонировать ее для экрана, опуская самое, быть может, важное — мотив глубокой тревоги за будущее двух молодых людей, уже на пороге самостоятельной жизни оказавшихся в очень непростой ситуации, чреватой дальнейшими осложнениями? Нужно ли было проявлять снисходительность к Сергею Кротову, во многом оправдывая негативные проявления этой далеко не пустой и не безнадежной личности? Сводя при этом по сути дела на нет ту проблематику, которую определенно и последовательно разрабатывал автор «Истории одной любви», еще не будучи автором сценария «Только вдвоем», поставленного Г. Кузнецовым, режиссером Свердловской киностудии.

Вторая лента, о которой здесь пойдет речь, снята на той же студии, и мне довелось ее посмотреть сразу же вслед за картиной «Только вдвоем». Так, почти без перерыва, продолжалось мое знакомство с Сергеем Кротовым.

Потому что центральный персонаж фильма «Гармония» Герман Бакланов (Ю. Каморный) — это тот же Кротов. Только повзрослевший лет на двенадцать, выучившийся за это время на дизайнера и работающий в отделе художественного конструирования КБ тракторостроительного завода. Та же поразительная самоуверенность, нахрапистость, тот же нагловатый, а временами и просто оскорбительный стиль обращения с окружающими, та же непоколебимая убежденность в собственной непогрешимости, в высоком предназначении. Есть у него даже некоторое внешнее сходство с Сергеем. А его приятельница, технолог Люда Неверова (А. Лефтий), напоминает Катю Кротову, что, кстати, легко можно объяснить: Неверовой тоже отведена роль «фона», на котором Бакланов должен смотреться более эффектно...

Вот только по части любви здесь все обстоит по-другому: Люда любит Германа тихо и безответно — он к ней безразличен. Возможно, Герману Бакланову вообще не до нежных чувств: он одержим желанием сконструировать необыкновенный трактор, ни на один из существующих ныне не похожий (вспоминается «бестселлер» Кротова...). Ради достижения своей цели он готов буквально на все. Даже на обман и подлость.

Нет, это не оговорка, не случайно вырвавшееся резкое слово. Ну посудите сами — как

еще можно оценить поступок, на который отважились Герман и его коллега, легкомысленный Витенька Алфимов (А. Праченко), и который служит завязкой сюжета?!

...За несколько месяцев до событий, описанных в картине, Бакланов и Алфимов «подсунули» своему шефу, Ивану Борисовичу Флягину (М. Глузский), техническую идею, которая и была принята за основу при разработке новой модели серийного трактора. В итоге отдел Флягина представил на утверждение авторитетной комиссии модель... как две капли воды похожую на выпускаемый одной итальянской фирмой трактор «Флорена». Как могло такое случиться — объяснить не берусь. Случай, прямо скажем, загадочный: от идеи до готового проекта лежит долгий путь, и вероятность того, что на этом пути общая концепция будущей машины, над проработкой которой трудится целая группа квалифицированных специалистов-дизайнеров, не обрастет новыми, хотя бы отчасти оригинальными подробностями, такая вероятность ничтожно мала. Остается поверить авторам фильма на слово. Тем более, что «механика» обмана не столь уж и важна сама по себе. Важен результат. Существенны мотивы поступка.

Результатом «деятельности» Германа и Виктора явился скандал: модель отклонили как очевидный плагиат — один из членов комиссии вспомнил виденную им на международной выставке «Флорену». А мотивы? Едва только удрученный постигшей его неудачей Флягин успел прийти в себя, как Герман Бакланов, и глазом не моргнув, «открытым текстом» выложил ему всю неприглядную правду. Да, он обдуманно, с дальним прицелом пошел на обман. Он хотел, чтобы все вокруг уяснили, насколько Флягин некомпетентен как конструктор, что он сильно отстал от жизни и требований современного технического прогресса и следовательно не способен руководить коллективом, основная задача которого — поиск новых, перспективных технических решений. «Для нового нужны новые идеи, а у вас их нет уже лет десять», — откровенно и зло упрекает Флягина Бакланов. И с полным сознанием своей правоты отправляется начинать разработку своей конструкции нового трактора, которую намерен выставить на конкурс, объявленный в КБ после конфуза, случившегося в отделе Флягина. (В расчете на подобный исход дела Бакланов с Алфимовым и затеяли свою интригу.)

Теперь допустим, что Герман Бакланов прав. Бог с ней, с формой — по существу прав. Поверим и в некомпетентность Флягина, и в отсутствие у него как творческих, так и организаторских способностей. Уверуем и в одаренность Бакланова, у которого якобы не было возможности ее проявить в обстановке, созданной в дизайнерском отделе консервативным, зажимающим молодые дарования Иваном Борисовичем. (Говорю «допустим», поскольку последующее развитие событий выявит ошибочность такого допущения.) Что же, разве этого достаточно, чтобы позволить себе пустить в ход «запрещенный прием», заставить целый коллектив долгое время толочь воду в ступе и выставить на посмешище пожилого человека, наверняка имеющего немалые заслуги перед заводом — пусть даже и в прошлом? А могли ли коллеги Германа и Виктора с безразличным видом проглотить такую «пилюлю»? Или им тоже, как и Бакланову, неведомы элементарные моральные нормы, а заодно — и чувство собственного достоинства? Могло ли, наконец, руководство предприятия, узнав про «фокус» с «Флореной», оставить Бакланова в коллективе, который он сознательно подвел, и даже не объявить ему взыскания? Да полноте, не может такого быть — законы нашего общежития, профессиональная этика, здравый смысл, в конце-то концов, подобную возможность начисто исключают. Однако создатели картины, как бы не заметив нелепости исходной ситуации, насквозь фальшивой и нелогичной, наскоро «проговаривают» ее — и действие ленты движется дальше.

Движется оно по цепочке событий не менее удивительных — и в результате Герман Бакланов получает первую премию на конкурсе за конструкцию, разработанную им с помощью Неверовой. Правда, запустить их трактор в серию сегодня не представляется возможным: нужна полная перестройка производства, ре-

конструкция предприятия, крупные дополнительные затраты... Конкурсная комиссия отдает предпочтение более экономичной и традиционной модели другого дизайнера, которого Герман всегда считал полным ничтожеством. Впрочем, едва ли он переменит свое мнение о нем и теперь. Чего ради? Это же его модель, модель Бакланова «ближе всего к XXI веку», как эмоционально охарактеризует ее, подводя итоги конкурса, Флягин, заодно торжественно пообещав не уходить на пенсию до тех пор, пока баклановский трактор не выйдет из ворот завода...

Нет, все-таки Сергею Кротову далеко до своего повзрослевшего «двойника»! Сергей часто бывал груб и несправедлив к людям, лез на рожон, опасно заблуждался на свой счет. Но он хотя бы никого намеренно в заблуждение не вводил, не интриговал и не ловчил. Всякая ложь, большая или маленькая — неважно, была ему ненавистна.

А Герман Бакланов? Да он же чуть ли не «сверхчеловеком» себя мнит. И, между прочим, фильм его за это не упрекает сколько-нибудь серьезно. «Он не был честен, не был смел и лгал друзьям не раз... Но на трубе играть умел, как ни один из нас...» Кого же, как не Германа, имеет в виду эта песенная аллегория, по своему внутреннему смыслу несколько сомнительная, но броско, с вызовом поданная с экрана. Выходит, можно быть и жуликом и трусом, но коль скоро ты талантлив — все тебе спишется? Выходит, «гений и злодейство», бесчестные средства и нравственная цель могут существовать в стройном взаимном согласии, именуемом гармонией? Если нет, то почему же в финале ленты мы видим Бакланова на пьедестале почета?

Следует все же отдать должное людям, работавшим над фильмом «Гармония»: в какой-то момент они, надо полагать, поняли, что чувство меры им изменяет. И показали нам Германа Бакланова, неожиданно раскаявшегося, в тяжкой задумчивости произносящего следующий внутренний монолог: «Одного таланта мало, чтобы иметь право на работу. У меня этого права нет». Верно, не имеет Бакланов морального права заниматься делом, от которого люди ждут пользы и радости. Но ведь это — не более чем общая мысль, ни драматургией характера, ни сквозным действием, ни режиссурой не подкрепленная. Простая оговорка, повисающая в воздухе, абсолютно ничего не меняет в содержании и выводах этого произведения, равно как и отвлеченные рассуждения благостно настроившегося под конец Флягина (к сожалению, прекрасному актеру М. Глузскому играть здесь просто нечего) о взаимосвязи научно-технического прогресса и прогресса нравственного. Победа-то остается за Баклановым, двинувшим-таки научно-технический прогресс вперед.

Как, возможно, заметил читатель, в разговоре о картинах «Только вдвоем» и «Гармония» основное внимание уделялось содержательным моментам, проблематике, отчасти — драматургии двух этих работ Свердловской киностудии, выбранных из не слишком обширного, но все же довольно солидного в количественном отношении (9 названий) перечня игровых полнометражных лент, переданных студией в общесоюзный прокат за последние три года. Сделано это намеренно. Можно было, разумеется, построить обзор по-другому, проставив иной акцент, скажем, на режиссерских решениях. Однако такой подход оказался бы, на мой взгляд, менее конструктивным; уровень режиссуры, в обоих случаях очень низкий, позволял лишь констатировать этот безрадостный факт, подтверждая его соответствующими примерами, подборка которых не составляет труда, но и особого интереса не представляет. Ну, отметили бы мы слабую режиссуру двух фильмов, а дальше что? Посредственные, а то и вовсе режиссерски беспомощные картины появляются время от времени и на «Мосфильме», и на «Ленфильме», и на Киевской студии... Почему же не могло случиться такого в Свердловске? Хотелось бы, конечно, чтобы подобные случаи повторялись как можно реже. Но ведь это пожелание резонно адресовать каждому из производственно-творческих коллективов страны, занятых выпуском художественных фильмов...

Между тем, наряду с проблемами, общими для всей нашей кинематографии, на каждой

студии существуют, надо полагать, с в о и «болевые точки», «узкие» места, характерные только для нее или преимущественно для нее. Есть они и на Свердловской киностудии. Здесь, как мне представляется, их следует прежде всего искать в области тематического планирования, отбора и редакторской подготовки сценариев. В области д р а м а т у р г и ч е с к о г о обеспечения кинопроизводства. Потому, думаю, и имело смысл в первую очередь говорить о темах, идейной концепции и литературной первооснове рассмотренных нами выше картин.

Ненадолго вернемся в прошлое. На Свердловской киностудии, отметившей в этом году свое тридцатипятилетие, вот уже более двадцати лет регулярно выпускаются полнометражные игровые фильмы, а последнее десятилетие — и телевизионные. К 1976 году среднегодовой объем производства составил 50 единиц: 2 художественных, около 30 учебных, 6—8 документальных, 8—10 научно-популярных, плюс — 48 номеров журнала «Советский Урал» [1].

С учетом быстро расширяющихся в последнее время материально-технических возможностей и резервов в начале 1975 года было принято решение о дальнейшем развитии производства художественных фильмов на Свердл-

[1] См.: «Каталог фильмов Свердловской киностудии». Свердловск, 1976.

«Гармония». Баранова — Н. Гребешкова, Алфимов — А. Праченко, Бакланов — Ю. Каморный

ловской киностудии, в соответствии с которым здесь в 1980 году должно быть снято 10—11 игровых полнометражных картин (половина — для телевидения); в последующие 10 лет ежегодный план решено увеличить до 15 названий. В текущем году студия удвоила выпуск фильмов для общего экрана, закончив производством 4 картины. Добавим, что в Свердловске фактически уже сегодня располагают производственно-технической базой, позволяющей выполнять программу, намеченную на конец следующего десятилетия.

Итак, в техническом отношении студия за последние годы очень окрепла, и, отмечая это весьма важное обстоятельство, ее главный редактор, известный драматург Г. Бокарев, вполне доказательно связывает его с возможностями повышения качественных, а не одних только количественных показателей деятельности студийного коллектива. «...Если говорить о крупных драматургах, — пишет Г. Бокарев на страницах газеты «Советская культура», — они, как правило, любят доверять свои работы тем студиям, на которых проблема базы, технической оснащенности, материального обеспечения не подведет, не потянет за собой «по объективным причинам» сокращения масштабов задуманного...» [2].

Похоже, что на Свердловской студии после ввода в строй нового съемочного комплекса, хорошо оборудованного тонателье (в перспективе — строительство современной лаборатории по обработке цветной пленки), после пополнения парка техники новыми совершенными камерами и аппаратами звукозаписи таких производственных проблем, которые ограничивали бы творческие возможности кинематографистов, почти не осталось.

Остались другие, куда более сложные. Но ведь их-то и нужно решать в первую очередь.

«...Сценарный портфель нашей студии пустоват», — признает автор уже цитированной выше статьи и отмечает далее, что в нем есть «такие сценарии, которые можно запускать, а можно и не запускать (подчеркнуто мною. — *Н. С.*)». Вот где, по всей вероятности, находятся истоки нынешнего неблагополучия Свердловской киностудии, главные причины, в силу которых «творческих удач на счету студии сегодня почти нет» [3].

В сценарной редакционной коллегии Госкино РСФСР, которому непосредственно подчинена Свердловская киностудия, можно ознакомиться со справками и другими документами, содержащими крайне неутешительный вывод: перспективный тематический план подготовки литературных сценариев игровых картин выполняется студией неудовлетворительно; встречаются там и более жесткие формулировки, констатирующие, что студия фактически пустила подготовку сценариев на самотек и не осуществляет целенаправленной идейно-тематической политики. Впрочем, для того, чтобы в этом убедиться, не обязательно читать официальные бумаги. Достаточно повнимательнее взглянуть на список из девяти фильмов, выпущенных Свердловской киностудией с января 1975-го по февраль нынешнего года, чтобы убедиться в том, что здесь господствует случай и нет и в помине какой-бы то ни было целенаправленности. Это, скорее, тот метод, к которому, вспомните, прибегли Сережа и Катя Кротовы, когда в минуту решающего выбора они наугад ткнули пальцем в одну из точек на карте страны.

Однако тревогу вселяет не только бессистемность тематического плана сама по себе, не только то обстоятельство, что в числе этих девяти картин нет ни одного по-настоящему значительного кинопроизведения (к примеру, фильм «Только вдвоем» — далеко не самый слабый в этом ряду). Трудно объяснить, почему за три года на студии не было запущено в производство практически ни одного сценария, обещавшего фильм, в котором могли бы найти отражение масштабные, сложные, ожидающие глубокого художественного исследования актуальные проблемы Сибири, Дальнего Востока, автономных республик, краев и областей, расположенных вблизи и по соседству со Свердловской киностудией. Вот что особенно тревожно.

[2] Г. Бокарев. Ставка на талант — «Советская культура», 8 февраля 1977 г.

[3] Там же.

Упоминавшееся выше решение о развитии производства фильмов ориентировало Свердловскую киностудию на преимущественную разработку тем, связанных с жизнью Урала, Сибири и Дальнего Востока, а также автономных республик Российской Федерации, включая и исторические сюжеты.

Это было три года назад. Год спустя был разработан и утвержден перспективный тематический план студии на 1977—1980 годы, куда входили такие проекты, как «Рабочий город» — рассказ о комсомольцах 70-х, построивших крупный индустриальный центр на Урале; «Реконструкция» — картина, действие которой происходит на большом современном промышленном предприятии, модернизирующем свою техническую базу; «Первопроходцы» — фильм о молодых строителях БАМа; «Сибиряки» — кинопроизведение, затрагивающее проблему перевода сельскохозяйственного производства на индустриальную основу. Трудовому и ратному подвигу уральцев в годы Великой Отечественной войны предполагалось посвятить сценарии «Медаль за труд» и «Уральский танковый корпус». План предусматривал продолжение работы над экранизациями русской и советской литературной классики («Каменный пояс» Е. Федорова, «Амур-батюшка» Н. Задорнова, «Горное гнездо» Д. Мамина-Сибиряка). Намечалось создание фильма «След человека» — о жизни трудящихся Якутии...

К началу 1977 года был готов только один сценарий из обозначенных в плане, работа над такими важными проектами, как «Медаль за труд», «Первопроходцы», «Сибиряки», «Каменный пояс», «Амур-батюшка», даже не начиналась, а подготовка сценариев «Рабочий город» и «Реконструкция» зашла в тупик — и студия поставила вопрос об исключении их из перспективного плана.

Сегодня еще нельзя, разумеется, предсказать точно, какими окажутся для свердловчан результаты предстоящего кинематографического года, в течение которого, в частности, предполагается экранизировать повесть фронтовой писательницы Н. Малыгиной «Двое и война», поставить сценарий В. Ежова «Этот далекий близкий май». Хочется верить, что эти фильмы, как и два других, которые студия выпустит на экраны страны в 1979 году, получатся удачными.

Но уже и сейчас ясно, что масштабного кинопроизведения, фильма на современную тему, опирающегося на материал сегодняшней жизни земли Сибирской, Урала, дальневосточных районов нашей страны, в Свердловске создано не будет: ему просто неоткуда появиться...

Неужели приметы этой жизни вовсе отсутствуют в фильмах Свердловской студии последних лет? Формально они есть. Но только формально. В лучшем случае, как фон действия, как необязательный антураж — со столь же необязательным укрупнением «экзотических» подробностей. Так, север в картине «Только вдвоем» — это север, который, возможно, неплохо бы выглядел на страницах проспекта бюро путешествий, на рекламных плакатах Интуриста «Посетите Сибирь!». Но уберите из фильма эти подчеркнуто красивые пейзажи, эти эффектно наплывающие панорамы таежных массивов, снятые с воздуха, — и ничего не изменится. В смысловом, драматургическом отношении они абсолютно нейтральны, пассивны. Потому что и сам сценарий никаких внутренних связей с северной действительностью не имеет. Словом, о подлинных реалиях Урала, Сибири, Крайнего Севера картина дает представление не больше, чем текст популярной одно время песни «Увезу тебя я в тундру, увезу в тайгу!» — о динамике демографических характеристик Якутии...

«Марка студии нередко становится первым условием зрительского внимания к новому произведению», — писала в передовой статье «Правда» [4]. Марка студии... Лицо творческого коллектива... Собственный стиль... Есть ли они сегодня у Свердловской киностудии? И если нет, то почему? И как их обрести?

Авторитет студии складывается не вдруг. В 60-е годы свердловчане стали его постепенно наращивать, познакомив зрителя с такими фильмами, как «Ждите писем», «Самый медленный поезд», «Сильные духом», «Угрюм-ре-

[4] «Авторитет киностудии». — «Правда», 19 ноября 1977 г.

ка». В самом начале 70-х в Свердловске были сняты «Приваловские миллионы», «Кочующий фронт». Но вот уже целых три года, как не появлялось почти ни одной заметной удачи.

И трудно на них надеяться до тех пор, покуда в организационно-творческой практике Свердловской киностудии не будут в полной мере учитываться ее особые географические условия, ее особая миссия в художественной разработке тематических пластов, которых наш игровой кинематограф практически еще не касался... Три тысячи километров трассы БАМа; Тюменские месторождения нефти, их разработка начата была менее 15 лет назад, но сегодня они уже дают стране каждую вторую тонну горючего; работы по комплексному освоению природных ресурсов и производственных сил областей к востоку от Уральского хребта; жизнь воинов-пограничников, моряков Тихоокеанского флота... Да ведь до всего этого богатства тем, конфликтов, характеров из Свердловска рукой подать — по сибирским масштабам. Здесь уже сегодня вырисовываются контуры будущего, здесь происходят еще далеко не всегда понятные нам качественные изменения в облике земли и человеческом сознании. Здесь и должны пролегать главные маршруты студии.

Конечно прокладывать их непросто. И несправедливо было бы упрекать Свердловскую студию в том, что она не сделала того, чего не сделали и столичные студии. Но не надо и успокаивать себя ссылками на трудности, тем более что в работе свердловских документалистов попытки внедриться в эти темы сделаны и попытки вполне успешные: «Тюменский меридиан», «Как там, на БАМе?», «Разведывательная — сто первая», «Мы живем на Ямале», «Перекличка», специальные выпуски киножурнала «Советский Урал». В игровом же кино делается явно недостаточно.

В конце 1976 года студия провела в Свердловске интересный, отлично организованный семинар писателей Урала, Сибири и Дальнего Востока с участием ведущих кинодраматургов. Хорошее начинание. Без помощи своих писателей студии не обойтись, в противном случае «сценарный голод» станет ее хронической бедой. Наверное, ей стоило бы обратиться и к книгам таких видных прозаиков, как Г. Марков, В. Распутин, С. Сартаков, М. Сергеев, А. Иванов, Л. Иванов, В. Шугаев и других, в творчестве которых сибирская и дальневосточная тематика занимает столь обширное место. Ориентироваться на большую литературу студии просто необходимо.

В то же время надо признать, что далеко не все зависит от качества запускаемых сценариев, — многое определяет уровень режиссуры, вкус постановщиков. В частности, от них неизбежно зависит степень популярности студии в писательской среде, желание с нею сотрудничать... Вспомним, что в свое время в Свердловске хотели работать Г. Панфилов, В. Мотыль. У них это не получилось, как не удалось и Г. Бокареву добиться здесь постановки своего сценария «Самый жаркий месяц». Не станем вдаваться в подробности, выясняя, почему это произошло. Важно, чтобы ничего похожего не повторялось в будущем.

У Свердловской киностудии широкие возможности и большие задачи. Пока свердловские кинематографисты в долгу перед зрителем и особенно — перед своими земляками. Оплатить этот долг они сумеют только в том случае, если предпримут планомерный и эффективный поиск собственной линии, собственной творческой программы, содержание которой настоятельно подсказывает им жизнь.

М. Нечаева

На пороге жизни

«САМЫЙ ДОЛГИЙ ЭКЗАМЕН»
Автор сценария С. Соловейчик. Режиссер В. Виноградов. Операторы О. Згуриди, Л. Зильберг. «Центрнаучфильм», 1977.

Трудно растить детей. Сына или дочь — все равно. В семье Никитиных появился первенец — сын. И поэтому родители думали тогда, что трудно растить сыновей. На всю жизнь остались в памяти бессонные ночи: Алеша, родившийся слабеньким, часто плакал, а когда ре-

бенка начали одолевать постоянные простуды — тут уж и вовсе опустились руки... До сих пор, хотя Алексей стал уже взрослым и поднялись следом еще шестеро детей, Никитины вспоминают те тяжкие ночные часы над своим первенцем. Эти бесконечные ночные бдения и заставили искать выход — такой, который бы помог растить детей здоровыми, сильными. Никитины решили закаливать своих ребят. Они начали приучать первенца, а затем и второго сына, к свежему прохладному воздуху. В доме, который семья занимает в Подмосковье, маленькие дети стали спать на веранде. А в комнатах с ребятишек снимали почти все теплые вещи — ребята бегали в майках и трусиках, легких платьицах. Для игр им выделили специальный уголок, повесили веревочные лестницы, поставили трапецию. Дети их быстро освоили, и в ненастные дни они без устали прыгали, качались — совершали те движения, без которых не может окрепнуть растущий организм. Приобретал силы и интеллект, ибо физические упражнения пятилетнего ребенка способствуют развитию мышления, сообразительности, укрепляют волю.

Впервые семья Никитиных обратила на себя внимание кинематографистов в середине 60-х годов. Дипломник ВГИКа снял о них фильм, который открывал для зрителей возможность поразмышлять над предложенным методом физического воспитания. Помнится, та лента о Никитиных вызвала острые споры по поводу показанного эксперимента.

И вот сегодня, спустя более десятилетия, картина В. Виноградова «Самый долгий экзамен», посвященная проблемам педагогики, наряду с другими примерами, вновь обращается к опыту этой семьи, но уже с несколько иных, обогащенных временем позиций. За эти годы система воспитания Никитиных не только оправдала себя, но и получила дальнейшее развитие. Профессор И. А. Аршавский, возглавлявший лабораторию в Институте нормальной и патологической физиологии АМН СССР, признавался: «Уже с первого своего посещения семьи Никитиных я был удивлен, насколько искаженным, далеким от действительности было мое собственное представление об этих замечательных людях... Даже сегодня, по прошествии пятнадцати лет после начала этого необычного семейного эксперимента, мы еще не можем с полной ответственностью оценить по достоинству все его положительные стороны... Ясно лишь одно — опыт Никитиных имеет огромнейшее значение для страны, для понимания закономерностей физического и интеллектуального воспитания наших детей».

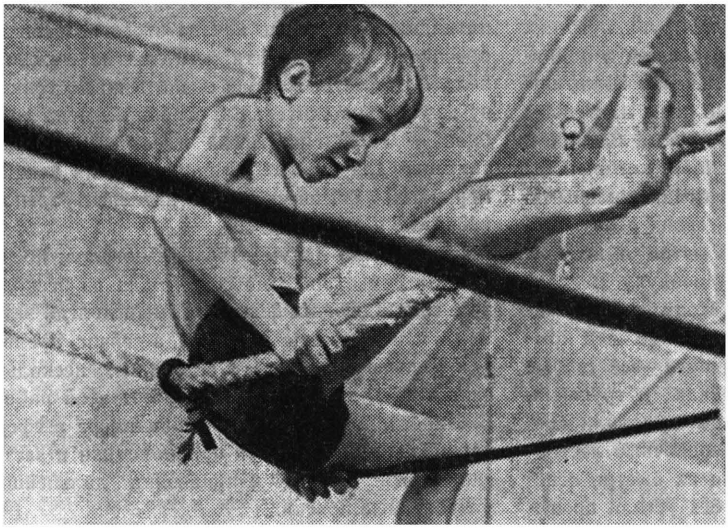
Своего рода документальная новелла, посвященная семье Никитиных, — одна из нескольких, составляющих фильм «Самый долгий экзамен». К ней мы еще вернемся, а сейчас, предваряя рассказ о картине и ее анализ, несколько слов о том, что предшествовало этой работе В. Виноградова, что вывело режиссера в сферу важнейшей современной проблематики и заставило вести в этом направлении дальнейшие углубленные поиски.

●

Для Вадима Виноградова фильм «Самый долгий экзамен», поставленный по сценарию С. Соловейчика, — не первая работа, посвященная советской педагогике. Его более ранние картины «Право быть ребенком» (1969), «Час ученичества» (1975) также рассматривали актуальные вопросы современной педагогической науки и практики. Не случайно они получили широкий отклик — и в педагогической среде, и в кинокритике. Думается, благодаря популярности этих картин режиссер обрел уверенность в важности экранного воплощения выбранной им проблематики, не так давно ставшей предметом внимания научно-популярного кино.

Эти фильмы В. Виноградова, созданные на документальном материале, не просто вобрали в себя практический опыт сегодняшней школы с ее заботами, волнениями, экспериментальными поисками. Они пытались осмыслить серьезные нравственные вопросы, вплотную связанные с обучением и воспитанием детей. Наверное, в этом, в первую очередь, их познавательная сила, их значение.

За полтора года, что прошли со времени выхода на экран предыдущей картины В. Виноградова — «Час ученичества», — наша школа



«Самый долгий экзамен». В доме у Никитиных

сделала еще один шаг вперед на пути совершенствования педагогической науки, выдвинув в центр внимания вопросы комплексного — идейно-политического, нравственного и трудового — воспитания. Постановления партии и правительства последних лет в области дальнейшего развития и совершенствования системы образования в стране обращали внимание на то, что современная школа должна давать не только прочные знания, но и вооружать ученика умением полноценно использовать полученные знания.

Эти идеи нашли отражение и в новой Советской Конституции, где сказано, что система образования, существующая в нашей стране, служит коммунистическому воспитанию, духовному и физическому развитию молодежи, подготовки ее к труду, к общественной деятельности, что граждане СССР, обладая правом бесплатного обучения детей, должны, со своей стороны, заботиться об их воспитании, готовить их к общественно-полезному труду, растить достойными членами социалистического общества. Интенсивный процесс разведки новых форм обучения учащихся, эксперименты в области системного преподавания и многое другое весьма характерны для сегодняшней советской школы. Во всей полноте встают и задачи, связанные с подготовкой школьника к жизни в самом широком смысле этого слова, ибо, как отмечал еще М. Горький, «впервые за всю жизнь человечества дети являются наследниками... действительной и могущественной ценности — социалистического государства, созданного трудом отцов и матерей».

Тут прежде всего надо сказать об определенных трудностях, с которыми неизбежно сталкивается кинематографист, приступающий к воплощению этой проблематики на киноэкране. Ведь рост и формирование подростка — процесс сложный и длительный, не поддающийся сиюминутному визуальному наблюдению, процесс, в котором подчас бывает нелегко уловить и вылепить главное, детально проследить эволюцию взаимоотношений подростка с внешним миром, со взрослыми. Итоги этого процесса подведет со временем сама жизнь. И только тогда, быть может, через десятки лет, станет ясно, выдержала ли школа, родители, старшие товарищи тот непростой экзамен, который предъявило им время. Вот откуда метафорическое название фильма — «Самый долгий экзамен», вплотную приближающее нас к содержанию ленты.

«Самый долгий экзамен». В учебно-производственном цехе завода «Чайка»

В своем замысле картина Вадима Виноградова и Симона Соловейчика опирается на конкретные жизненные примеры, так или иначе продвигающие вперед в осмыслении проблем воспитания. Фильм не претендует на всестороннее исследование — он оперирует лишь отдельными фактами из семейного и школьного опыта. Однако предложенные нам факты — сами по себе очень выразительные — способны не только обнаружить еще не использованные резервные пути формирования сознания, воспитания нравственной культуры, но и в известной степени изменить стереотипный взгляд на затронутые вопросы.

В этом смысле в общей структуре фильма каждый эпизод принципиально важен, ибо развивает авторскую идею о единстве комплексной системы воспитания, включающей в себя физическое и духовное развитие подростка, его гражданское формирование под влиянием семьи, школы, трудового коллектива. Именно на стыке эпизодов возникает существенная для концепции всей картины мысль — «нет человека, которому не нужна была бы нравственная помощь, и если мы сегодня все чаще говорим о нравственном воспитании, то будем думать о нем как о помощи».

●

Современной педагогике, переживающей динамичное развитие, успешно сопутствуют всякого рода эксперименты. В частности, в многоплановой системе воспитания начинает обнаруживать свои преимущества система занятий с детьми старших классов разных специалистов. Наши крупные ученые, такие, например, как академик М. Лаврентьев, считают, что в этот процесс могут включиться представители инженерно-технической интеллигенции: именно им под силу ввести детей в круг деловых интересов той или иной профессии. Причем, такая деятельность предполагает не столько торжественные встречи, сколько постоянное трудовое общение с людьми передового опыта.

В центре внимания фильма «Самый долгий экзамен» — педагоги, родители, наставники, те, кто способен своим опытом, своим умением, своим талантом, знаниями активно способствовать формированию молодого организма, юной души. Естественно, у каждого свой подход, свой метод; но у всех этих очень разных людей есть нечто, притом очень важное, общее: они целиком отдают себя делу воспитания, хорошо понимая его общественное значение.

Из когорты таких людей — директор завода «Чайка» Валентин Федорович Карманов. Он руководит уникальным предприятием — кажется, второго такого завода нет в стране. Пусть несложна технология его производства — «Чайка» изготавливает радиотехнические изделия, собирает несложные фотоаппараты, — воспитательный эквивалент для ребят-старшеклассников, работающих в цехах раз в неделю, по нескольку часов, очень велик.

Четыреста ребят, прерывая на часть дня занятия в школе, становятся за станки, чтобы выработать свою норму, свой производственный план в цехе предприятия. В. Ф. Карманов, обладая опытом педагога-производственника, считает, что подготовка к жизни подростка значительно обогащается, когда она, пусть частично, проходит в сфере материального производства, в сфере производственных отношений. «Вот я смотрю часто на ребят, идущих на завод, — говорит он. — На тех ребят, которых по установившейся школьной терминологии до сих пор называют детьми. Идут эти дети на завод в одиночку, группами, идут с озорством, с гиком, футболя перед собой пустую банку. Они возбуждены. Быть может, совсем недавно они довели свою учительницу до исступления... Быть может... Но ребята пришли на завод... Они подошли к станку. И возникло чудо. Ребята окунулись в мир созидания». Размышления наставника накладываются на кадры производственного цеха. Мы видим школьников за работой — они сосредоточены и увлечены, среди них нет равнодушных — ведь здесь подростки учатся что-то делать собственными руками. У Энгельса есть очень хорошее высказывание на этот счет: размышляя о значении практики в развитии человека, он говорил, как поумневшие в труде руки учат голову, а голова, в свою очередь, помогает умнеть рукам.

Валентин Федорович Карманов уже много лет доказывает, что настоящее производство, в отличие даже от уроков труда, обладает неоспоримыми преимуществами в процессе воспитания молодежи. Причем, как убежден наставник, производство не обезличенное, а конкретное. Даже конвейерный труд на этом этапе воспитания не годится. Ибо сейчас каждому подростку нужен свой ритм, работа с разными инструментами. Ведь ученик пока только приноравливается к делу, так или иначе взвешивая свои еще не окрепшие силы и способности. Да, у каждой работы свой педагогический вес Эту мысль любил повторять В. Сухомлинский.

●

Материал фильмов В. Виноградова снимался документальной камерой — без предварительной «репетиционной подготовки» и без традиционных дублей. Но даже в этих условиях, которые, казалось бы, исключают возможность сосредоточиться на том или ином моменте, неспешно задержаться на интересном наблюдении, режиссеру и операторам О. Згуриди и Л. Зильбергу удается привлечь внимание к трудноуловимому воспитательному процессу.

«Не думайте, что вы воспитываете ребенка только тогда, когда с ним разговариваете, или поучаете его, или приказываете ему. Вы воспитываете ребенка в каждый момент вашей жизни... Как вы разговариваете с людьми и о других людях, как вы радуетесь или печалитесь, как вы смеетесь, читаете газету, — все это имеет для ребенка большое значение». Эта очень важная мысль Макаренко о многогранности нашего влияния на подростка развивается в рассказе о семье Никитиных — о дальнейших педагогических поисках родителей, которым со временем пришлось заботиться не только о физическом развитии своих детей, но и о их духовном складе, нравственном формировании.

В коротких синхронных кусках, снятых в доме Никитиных, содержатся важные рассуждения о родительском влиянии, о педагогическом такте, которые способствуют укреплению душевной близости подростка со взрослыми.

Процесс воспитания не может быть односторонним: я — воспитатель, он — воспитуемый. Фильм стремится рассмотреть малоприметные на первый взгляд жизненные моменты, связанные с рождением важных педагогических контактов. Вот Никитин, собрав детвору, затеял спортивные соревнования. Вокруг — дети того возраста, когда душа ребенка словно намагничена на добро и справедливость и когда очень нужен правильный ориентир со стороны взрос-

лого, способного поддержать в ребятах лучшие качества. В кадре — оживленные лица детей. Сколько в них увлеченности, азарта, желания по справедливости оценить спортивные результаты! Никитин выступает в роли арбитра — с секундомером в руке фиксирует показатели каждого участника. Кого подбодрит, кому что-то подскажет, а главное, не скупится на похвалу, зная, как важна сейчас добрая поддержка.

Удача этого фрагмента прежде всего в умении сосредоточить внимание и направить мысль зрителя в нужное русло. Размышления, вызванные этим эпизодом, зритель обязательно продолжит, соотнесет их с собственным опытом, с тем вниманием, которое получают дети в его семье, быть может, даст себе слово разумнее использовать свой родительский авторитет.

И еще один эпизод. Но прежде чем остановиться на нем, напомним, что сегодня психологи и социологи стремятся тщательно изучить причины неуспеваемости подростков в школе. В одном из социологических опросов был поставлен вопрос: что тебе мешает хорошо учиться? Восемьдесят процентов ребят — обратите внимание на эту цифру! — ответили, что могли бы учиться лучше, если бы не лень. Это же недопустимо! — восклицают иные педагоги, не пытаясь глубже вникнуть в итоги подобных исследований и стараясь переложить всю ответственность за учебу только на самого подростка. Но ведь его труд организован по нашей воле! Так не могут ли родители, помимо наставников и школьных воспитателей, помочь преодолеть инертность того или иного ученика?

И вот за столом четверо детей. Под наблюдением Бориса Павловича Никитина они играют в кубики. Немудреное, казалось бы, занятие — синий кубик сюда, красный — правее... Теперь посмотри, что получилось. По мере того как синхронная камера фиксирует эту незамысловатую детскую игру, мы начинаем постигать простую истину: так же, как физические силы, ум ребенка развивается и крепнет только в напряжении, пусть даже управляясь с расстановкой кубиков. Мы узнаем о великом благе этого простейшего занятия, о том, что ребята, увлеченно осваивающие игру в кубики, в дальнейшем хорошо овладевают всем циклом математических предметов в школе. «Оказывается, — говорит Никитин, — здесь заложена формула Ньютона, биномиальных коэффициентов. Бином Ньютона... и можно, оказывается, его биномиальные коэффициенты получить складыванием этого куба, разъемного, а потом, разделяя его по цветам...» и т. д.

Так шаг за шагом продумывается система воспитания, взрослые, не жалея времени и сил, стараются помочь ребятам реализовать заложенные в них возможности, развить и укрепить в них привычку к труду, сделать творчески мыслящими. Тогда и в будущем любая работа будет интересна. Вспомним, что и директор завода «Чайка» В. Ф. Карманов, не один год присматривающийся к своим воспитанникам, пришел к тому же выводу. Фильм подчеркивает мысль о том, что только тогда к ребенку приходит уверенность, когда он осознает свои способности.

●

Не сделай они этого вывода, авторам фильма, пожалуй, было бы трудно двигаться дальше, к уроку литературы в 516-й школе Ленинграда, который становится предметом наблюдения. Урок ведет Евгений Николаевич Ильин. Старшеклассники, изучающие курс русской литературы, говорят о поэзии, размышляют над судьбами героев Тургенева, а затем переходят к «Преступлению и наказанию» Ф. Достоевского. Впоследствии, несомненно, Достоевский и Тургенев будут прочитаны вновь и обдуманы умом более зрелым и глубоким. А сейчас, вот на этом уроке, ребята 15—16 лет впервые соприкасаются с произведениями классики.

Во время просмотра фильма мне вспомнилась недавняя публикация «Литературной газеты»— судебный очерк «Трое на косогоре», в котором рассказывалось о тех, кто совершил тяжкое уголовное преступление. Автор очерка, знакомясь с обстоятельствами дела, в числе прочего обнаружил знание подсудимыми «Преступления и наказания». И поразилась тем выводам, которые они сделали из прочитанной книги — в какой-то степени ситуацией Достоевского оправдывая и объясняя свои действия.

«Самый долгий экзамен». Е. Н. Ильин ведет урок литературы

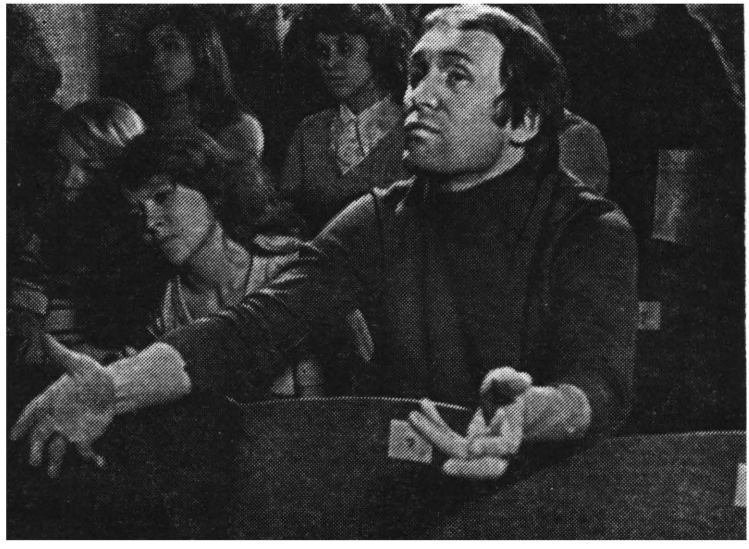
Вадим Виноградов в своем фильме показывает интересного, своеобразного педагога-словесника, который, обсуждая творчество Достоевского, не просто выполняет учебную программу по своему предмету, а использует этот урок для того, чтобы выдвинуть перед учениками серьезные нравственные проблемы. Порой нарочито упрощая задачу, впрямую ставя вопрос — что сказал бы ты, школьник 70-х годов, на признание Раскольникова в убийстве старухи, Ильин умело подводит ребят к самому главному и сокровенному в понимании трагической ситуации, в которой мечется сердце героя Достоевского. И мы ловим себя на том, что так же, как и весь класс, с затаенным вниманием начинаем следить за мыслью педагога, развивающего тему добра и зла, идею сострадания, раскрывающего суть трагической ошибки Раскольникова, переступившего порог дозволенного. Заканчивая урок, учитель обращается к притихшему классу: «Ребята, у меня к вам одна просьба... Достоевского — отвечайте на все вопросы, которые ставит перед вами ваше сердце...»

Я слышала мнение, что этот эпизод картины несколько затянут. После просмотра, уже по монтажным листам, обнаружила, что он действительно занимает почти полторы части из шести. Да, к манере Ильина привыкаешь не сразу, поначалу она может показаться несколько странной, но скоро тебя полностью захватывает активность, напор мысли, неодолимое желание педагога вовлечь учащихся в соразмышление. «Когда я пришел на его урок первый раз, — признается один из учеников, — я смеялся. Мне было весело глядеть на этого человека, который, бурно жестикулируя, ходил по классу. Его голос то взрывался, то утихал для того, чтобы опять взлететь над классом. Но именно это меня в нем и привлекает. Он заставляет слушать, даже когда ты не хочешь...» Или высказывание другого ученика: «Наш литератор — необыкновенный человек. Чувствуется, что он не просто преподаватель, но еще и мастер своего дела».

Кинокамера внимательно вглядывается в лица ребят, слушающих своего учителя, наглядным становится эффект их соучастия, высокий «кпд» урока, который ведет педагог-воспитатель, истинный мастер своего дела.

●

Практическая педагогика, на которой основывается фильм «Самый долгий экзамен», —



«Самый долгий экзамен». Режиссер В. Спесивцев в классе молодежной студии

особая сфера деятельности, связанная с живым опытом детских коллективов, подчас обогащается идеями высокого искусства, развивается под его непосредственным воздействием. Вспомним, как ценил В. Сухомлинский сказку, утверждая, что без нее нельзя представить детство, ибо она способна преподать урок мышления даже самому маленькому ребенку. К. Ушинский был склонен рассматривать всю практическую педагогику как искусство. Хорошо известный учитель математики из Донецка В. Шаталов утверждает сегодня, что педагогика — это та наука, которая широко опирается на искусство. Учитель всегда разбивает свои уроки на определенные тематически блоки, устанавливает их очередность, определяет драматургию каждого такого куска. Да чего греха таить, сознается В. Шаталов, мы сами иногда играем на уроках. Ведь в сотый или тысячный раз доказывая теорему, педагог должен так подать материал, словно он открывается для него впервые.

Ну, а какими путями, собственно, искусство может оказать влияние на нравственное формирование подростка? Пытаясь ответить на этот вопрос, фильм обнаруживает еще один, неожиданный аспект в разговоре, обратившись к опыту исключительному — к практике молодежной театральной студии, руководимой режиссером Вячеславом Спесивцевым. Созданный несколько лет назад на базе районного Дворца пионеров в Текстильщиках, этот коллектив вырос сегодня в Молодежный театр-студию на Красной Пресне. Театральный коллектив, созданный этим режиссером, дает возможность прикоснуться к большому искусству ребятам разных возрастов, всем, кто желает отдавать свое время студии, не чураясь работы — начиная с уборки сцены и подготовки декораций. Студийцы всякую работу должны делать добросовестно и ответственно — не случайно в фильм включен эпизод, в котором режиссер, прерывая репетицию, делает замечание тем, кто небрежно относится к уборке зала.

Но что самое ценное — воспитание в коллективе опирается на нравственный фундамент, воплощаемый драматургией, помогающей ее воспитанникам глубже постичь жизнь, входить в ее большой мир с высокими моральными критериями. И неважно, станут ли ребята впоследствии профессиональными актерами, режиссерами или художниками, главное, что в этом коллективе прежде всего способствуют проявлению человеческих талантов — ведь духовный багаж обладает удивительным

свойством: чем его больше, тем легче идти по жизни.

Экран не показывает фрагментов из того или иного готового спектакля. Режиссер приводит нас на репетиционное занятие (иначе, пожалуй, и не назовешь подготовку спектакля у Спесивцева) и знакомит с совсем маленькой сценой из «Я пришел дать вам волю» Шукшина. Юноша произносит монолог Степана Разина. Точнее — размышляет: «Ведь не умереть же страшно, страшно оглянуться, а там — никого, кто встревожился бы за тебя... всем не до того, все торопятся... или примется умник или силач выхваляться своим превосходством... или возлюбит богатство. Много умных и сильных, мало добрых, у кого сердце не за одного себя болит...»

— Вот, вот, вот, в этом суть, — прервав исполнителя, разъясняет в кадре Спесивцев. — В том, что болит сердце не за себя... в этом смысл вообще нашего дела... в данном случае конкретной нашей постановки... Задача в том, чтобы развивать не только в себе, но и в зрителях, в окружающих нас в жизни людях, в школе, в институте вот это вот стремление боли не только за себя, а и за других, которые идут рядом...

Доброе педагогическое напутствие. Нужно ли оно здесь, в классе театральной студии? Наблюдая эту сцену, в которой руководитель коллектива обсуждает драматургическую коллизию, связывая ее с жизнью, мы начинаем постигать не только несомненный педагогический дар Спесивцева, но и великую силу большого искусства, способного воздействовать на человека идеями высокой нравственности, добра, гуманизма.

Так продолжается в фильме разговор о нравственных, духовных опорах жизни, начатый и за столом в семье Никитиных, и на уроках словесника Ильина, разговор, столь важный для гармонического развития личности.

●

Завершая эти заметки о фильме «Самый долгий экзамен», вернемся к его началу. Еще до титров экран переносит нас в шумную школьную раздевалку. Кинокамера, не замечаемая детьми, и совсем маленькими первоклашками, еще не свыкшимися с суетой переменки, и более старшими, отлично ориентирующимися в многоголосном шумном потоке, пытается сосредоточить внимание на лицах ребят: веселых и грустных, счастливых и расстроенных...

Постепенно, шаг за шагом, углублялся нравственный пласт рассуждений, расширялось пространство фильма. Картина в целом дала нам благотворную пищу для размышлений над важнейшими моментами трудового и нравственного воспитания подростков не только в школе, но и в семье. И что особенно существенно, авторы смогли нащупать те точки соприкосновения семьи и школы в общем процессе воспитания, которые в повседневной жизни сплошь и рядом не замечаются нами, родителями.

Дети... Да, трудно их растить. Но не в этом ли состоит великая радость и великое счастье! Особенно тогда, когда удается найти удачные пути воспитания, верно нащупать дорогу к детскому сердцу и разуму. Фильм «Самый долгий экзамен», наверняка, обогатит наш педагогический опыт, внесет в него новые ценные элементы.

А. Пумпянский

«Феномен Пайла», или Анализ крови «общества насилия»

«ТИХИЕ АМЕРИКАНЦЫ»
Авторы сценария и режиссеры Е. Вермишева и Л. Махнач. Комментирует Г. Боровик. ЦСДФ, 1977.

Уже названием фильма авторы предложили нам ключ к размышлению. Вставим его в замок.

Итак, роман Грэма Грина. В центре его образ Пайла — «тихого американца». Свой словесный портрет этот молодой человек, выполняющий в Сайгоне «особую миссию», напишет сам.

«По-моему, мне лучше выложить все карты на стол, — заявил Пайл. — Я не богат. Но когда отец умрет, у меня будет около пятидесяти тысяч долларов. Здоровье у меня отличное: могу представить медицинское свидетельство — меня осматривали всего два месяца назад — и сообщить, какая у меня группа крови.

— Не знаю, как это перевести. Зачем ей ваша группа крови?

— Чтобы она была уверена в том, что у нас с ней могут быть дети.

— Так вот что в Америке нужно для любви: цифра дохода и группа крови?

— Не знаю, мне раньше не приходилось иметь с этим дело. Дома моя мама поговорила бы с ее матерью...

— Относительно группы крови?»

У Пайла самые серьезные намерения. Он влюбился и думает о благе любимой девушки... Но не только. Еще его волнует благо целой страны. По-своему волнует. В итоге рвутся бомбы и гибнут люди.

«Женщина сидела на земле, положив себе на колени то, что осталось от ее младенца: душевная деликатность вынудила ее прикрыть ребенка соломенной крестьянской шляпой. Она была нема и неподвижна... Безногий обрубок около клумбы все еще дергался, словно только что зарезанная курица. Судя по рубашке, он был когда-то рикшей.

Пайл воскликнул:

— Господи! Какой ужас!

Он поглядел на забрызганный ботинок и спросил жалким голосом:

— Что это?

— Кровь, — сказал я. — Неужели вы никогда не видели крови?

— Придется дать их почистить, перед тем как идти к посланнику».

Благими намерениями вымощена дорога в ад... Для театра шпионских теней, различающихся в основном лишь фасоном плаща либо маркой кинжала, Пайл — необычная фигура. Он — не садист, не злодей, не циник. Он гораздо хуже — идеалист. Идеалист особого рода — идеальный продукт идеологии американизма. Святость, с которой он верует в ее исконную непогрешимость и универсальную ценность для всех без исключения стран, людей и народов, сродни фанатизму крестоносцев. Итог получается убийственным — в прямом и переносном смысле. Этот положительный во всех отношениях малый с автоматизмом робота сеет вокруг себя смерть и, как бездумный, бездушный механизм, заведенный на одну лишь программу, даже не способен понять это.

Характером Пайла английский писатель, нацеленный в своем творчестве на этические вопросы бытия, попал Америке не в бровь, а в глаз. И образ он отчеканил из тех, что получают самостоятельное хождение. «Тихий американец» — в этом определении примечательна снайперская точность попадания. «Тихий американец» — не просто агент, профессионально стремящийся к тени и тиши. Это осуществленная философия имперского превосходства. И это психология именно американского империализма, более прямолинейного, что ли, по сравнению с «утонченными» приемами старых колониальных держав. Он бесцеремонно кладет ноги на стол в чужом доме, нимало не сомневаясь при этом, что именно так ведут себя истинные джентльмены. Если же человечество не понимает преимуществ этой американской манеры, тем хуже для него, считает он, мир просто необходимо заставить признать столь очевидную истину. При этом в средствах можно не стесняться, ведь цель-то благая — благополучие мира.

«По причинам, которые вам скоро станут ясны, мы вряд ли смогли бы сделать этот фильм, если бы нам не оказали помощь в различных зарубежных киноархивах, — таким сообщением предваряет свой рассказ комментатор. — И еще, как ни странно, сами сотрудники ЦРУ — Центрального разведывательного управления США, — в голосе комментатора, кажется, зазвучали нотки иронии. — Да, да, не удивляйтесь... Поэтому мы «признательны» за участие в фильме и бывшему директору ЦРУ Уильяму Колби... И другому бывшему директору Ричарду Хелмсу... И мистеру Бисселу, бывшему заместителю бывшего директора... И мистеру Брейдену — тоже бывшему замес-

тителю... Как видите, мы идем по нисходящей, — ирония в голосе комментатора перерастает в неприкрытый сарказм. — И мистеру Энглтону, агенту-поэту, чья шпионская слава, впрочем, неизмеримо выше поэтической... И мистеру Ханту — агенту-прозаику, написавшему 42 детективных романа, но попавшему в тюрьму не за это... И просто агенту по прозвищу Самец. Без литературных дарований... И Роберту Мэхью, перешедшему из ЦРУ в мафию. И Сэму Джанкане, пришедшему из мафии в ЦРУ, где он и был убит за то, что слишком много знал... Ну и единственному не бывшему, а пока еще нынешнему директору ЦРУ Тернеру. Эти джентльмены помогут нам многое рассказать. Хотя говорить они вообще-то не любят, но делают исключение в трех случаях — когда их заставляют, когда пахнет деньгами и когда они мстят. Ведь они принадлежат к клану тихих, очень тихих американцев».

Экспозиция закончилась — возникают на экране нервно пульсирующие титры названия — «Тихие американцы». Авторы представили нам своих «героев» и «свидетелей», а мы уяснили манеру и тональность картины, что по существу означает нечто гораздо большее — угол зрения на проблему. Теперь мы знаем, чего ждать. Это должен быть фильм-разоблачение, фильм-расследование, фильм-памфлет.

Фильм-разоблачение. Сказать, что такой подход естествен и необходим, значит, ничего не сказать. Он единственно возможен. Сама тема, сам предмет разбора требовали такого ракурса. И никакого иного.

Право же, за тридцать лет существования ЦРУ (CIA) мир о нем наслышан достаточно и однозначно. 18000 сотрудников, тысячи агентов внутри страны и за границей, никем не контролируемые миллиардные расходы, свыше ста резидентур и опорных баз... — опасными цифрами расшифровываются эти зловещие три буквы. В затылок же цифровым колонкам выстраиваются по ранжирам черные списки дел: государственные перевороты, покушения и убийства неугодных политических деятелей, диверсии, шпионаж за рубежом и слежка за «инакомыслящими» в собственной стране... Это орган войны — «холодной», психологической, подготовки к «горячей». Тут нет двух мнений. Это не тот случай, когда возможны разные мнения.

«— Говорит 455-й... В самолете произошел взрыв! Мы немедленно идем на посадку! На борту пожар!

— 455-й, у нас объявлена полная готовность! Ждем вас!

— Дело плохо! Приближаемся к воде! Приближаемся к воде!..»

На экране мрак, слышен только возбужденный переговор голосов на испанском. На полуфразе он обрывается... Самолет кубинской авиалинии замолк навсегда и вместе с ним 73 человека — летчики и пассажиры всех возрастов и состояний, волею случая и расписания оказавшиеся час назад вместе.

Трагедия произошла осенним днем 1976 года. Диверсанты и не пытались скрываться. Напротив, чувствуя себя в полной безопасности на территории США, они нагло афишировали свою роль в преступлении. Это были «гусанос» («червяки» — кубинские контрреволюционеры).

«Я не считаю их (пассажиров) невинными. Они были с Кубы, значит, коммунистами. А со всеми коммунистами, будь они кубинцами или другой национальности, делающими то же, что делает Кастро, нужно поступать таким же образом», — прикрыв лицо маской, откровенничает перед кинокамерой один из «гусанос». Страх ему компенсирует бесстыдство. И безнаказанность — «червяк» ведь под крылышком ЦРУ.

Взрывом над океаном начнется фильм. А в конце его мы вновь вернемся к трагедии невинных людей. Вернемся, чтобы проститься с убиенными, чтобы вместе с кубинцами оплакать невозвратность потери, невосполнимое горе родных и близких. И чтобы выслушать циничную исповедь убийц.

Это сильное начало и сильный финал. Множество событий пройдет перед зрителем. Тотальные операции ЦРУ во Вьетнаме, где невыдуманные Пайлы методично и зверски «умиротворяли» мирных жителей, и гнусность фашистского переворота в Чили. Расправа над Гватемалой и высадка на Кубу, закончившаяся

«Тихие американцы»

купелью позора в Заливе свиней. Свержение прогрессивного правительства Моссадыка в Иране и бесстыдная слежка за коммунистами во Франции. Мокрые дела с политическим прицелом в Италии и подрывная «радиоактивность» с территории ФРГ... И все это на фактах, со множеством подробностей. Каждая из конкретных историй будет нести в себе немалую информационную нагрузку, расширит наши представления о том, как действует ЦРУ в разные времена, в разных странах и обстоятельствах. Но именно рассказ о безжалостной и в сущности бессмысленной расправе над беззащитным гражданским самолетом — начало и концовка фильма — задает ему эмоциональный камертон.

По шкале человеческого сердца нет большей трагедии, чем смерть ребенка, и нет большего преступления, чем убийство детей и женщин. К слову сказать, и гриновский репортер, всю жизнь державшийся одного принципа — быть над схваткой, — сделает свой выбор только тогда, когда на руках у женщины он увидит «то, что осталось от ее младенца» после взрыва пайловской бомбы... Когда убивают женщин и детей, это уже не политика, это патология. Но ведь именно антикоммунистическая патология и лежит в основе существования таких империалистических институтов, как ЦРУ. Другого «оправдания» для них нет. Бомбист в маске высказался предельно откровенно: «Я не считаю их (пассажиров) невинными. Они были с Кубы, значит, коммунистами...»

Конечно, «червяк», он и есть «червяк». Но вот свидетельство поавторитетней. В докладе сенатской комиссии по расследованию деятельности разведывательных органов США (комиссия Черча) один из разделов начинается красноречиво: «Заговоры (с целью убийства иностранных руководителей) имели место в обстановке «холодной войны». В нем говорится, в частности, следующее: «Комиссия полностью осознает, что заговоры с целью убийства важно оценивать в том историческом контексте, в котором они имели место. В предисловии к этому докладу мы описывали представление, которое было широко распространено в Соединенных Штатах в годы «холодной войны», о том, что нашей стране противостоит монолитный враг в лице коммунизма. Это представление помогает объяснить природу вскрытых нами заговоров с целью убийства, хотя оно не оправдывает их. Тем не менее представляется, что лица, замешанные в заговорах, верили в

то, что они действовали в интересах своей страны».

Вот так. Совсем как «прямодушный Пайл», который «видел только то, о чем ему прожужжали уши... Даже видя мертвеца, он не замечал его ран и бубнил: «Красная опасность» или «Воин демократии...»

Комиссия Черча упомянута неслучайно. Факты, всплывшие в ходе ее работы, имеют прямое отношение к тому, на каком материале и как сделана картина. Так мы подошли ко второму слою этого публицистического произведения. Фильм-расследование...

Но в случае с ЦРУ поле для расследования столь необъятно и так обильно удобрено. Что расследовать? Этот вопрос встает перед каждым новым «пахарем». Подробности, конкретные детали того или иного преступления важны для историка. Для публициста, художника, однако, есть нечто более важное, чем подробности, — связи, закономерности, психологические характеристики.

Скажем, для покушения на Фиделя Кастро ЦРУ нанимало профессиональных гангстеров. Это уже не просто факт. Это — символ и метастаз явления, сращивание политики с уголовщиной. Погнавшись за острым словцом, неплохо по этому поводу высказалась как-то «Нью-Йорк таймс»: «Джентльмены, желающие стать убийцами, должны были тяготеть к убийцам, стремящимся стать джентльменами. И при их встрече возник наиболее странный союз в США: ЦРУ и преступный мир». Странный — да, но и закономерный. Когда перед политикой ставятся бандитские цели, стоит ли удивляться, что в нее проникают и в буквальном смысле слова уголовники... Один из «героев» фильма мистер Хант (помните: «автор 42 детективных романов, но попавший в тюрьму не за это») в свое время руководил операциями ЦРУ против Кубы. А в тюрьму он попал за организацию уотергейтского взлома — того самого, с которого началось падение Никсона. Какая тут связь? Обнаружить ее — значит, пролить очень яркий свет на природу и политическую организацию сегодняшнего американского общества.

Для публициста — ЦРУ важно не как средоточие секретов «древнейшей профессии» (определение мистера Колби, бывшего директора ЦРУ; по его словам, она «берет начало еще от Моисея»), не само по себе, но как институт своего государства. Как порождение и проявление определенных социальных закономерностей. Расследовать деятельность ЦРУ в публицистическом произведении — значит взять «анализ крови» у американского «общества насилия».

Авторы фильма — советские кинопублицисты ведут своими экранными средствами расследование по делу ЦРУ. В Лондоне они разыскивают бывшего агента ЦРУ Филиппа Эйджи, чтобы выслушать историю его одиссеи из первых уст... В поисках тайных путей, которыми деньги из активов ЦРУ переправляются в Европу, чтобы переплавиться в подпольные акции «ультра», они пытаются проникнуть в тихое царство швейцарских финансовых «гномов»... Журналисты не дают интервью, они их обычно берут, но перед авторами фильма свидетельствуют чилийский журналист Алехандро Рохас, один из редакторов «Юманите» Ив Моро, итальянский репортер Карло Рассело.

И все же большую часть исследовательской работы они проделали в киноархивах. Работы кропотливой, дотошной, скрупулезной. Отзывчивой лишь на долготерпение и вкус. Авторы проявили и то и другое, в итоге зрителю предъявлен материал яркий, а временами просто уникальный.

«Тихие американцы» дают показания под сводами конгресса США — высшего законодательного органа своей страны — и, по милости ТВ, на глазах у всей общественности. Давайте вслушаемся в то, что они говорят. Без комментариев.

— После создания ЦРУ многие из нас, служивших в прежних спецслужбах Америки, перешли работать туда. У нас был необходимый опыт, знания, и перед нами стояла ответственная задача борьбы с коммунизмом.

Такова цель. А средства? На примере операции «Феникс» во Вьетнаме:

— Пункты, где вьетнамцев допрашивали, были переполнены. У нас не хватало штатов для проведения допросов и полагающегося

рассмотрения дел. Так что профессионально удобнее было просто убивать людей, а не возиться с бумагами...

И еще кое-что — на тему о средствах:

— Мы могли делать все, что нам нравится. ЦРУ могло нанимать армии, покупать банки. Не было ограничений на деньги. И на людей, которых мы покупали, тоже не было ограничений. ЦРУ могло делать что угодно. Например, вести войну. Тайную войну.

Остались, пожалуй, лишь орудия «труда»...

— Мы модифицировали «М-1». Из этой вечной ручки можно стрелять чем угодно... Стрелять можно и из прогулочных тростей. А также из зонтиков... Можно сделать пуговицу из бактериологического материала, пришить к рубашке и ввезти в страну, не опасаясь таможенного досмотра... У нас есть дорожные аэрозоли, которые распыляют бактериологические вещества на дорогах... Человека можно убить, а можно сделать так, чтобы он заболел на время...

«Такие дела...», — как приговаривал герой «Бойни № 5» Курта Воннегута. Почему-то про «такие дела» он вспоминал непременно после упоминания о смерти или убийстве. Ну, как вы это все назовете?

Впрочем, у «тихих американцев» свой ответ найдется и на это.

— Есть семантическая разница между словами «политическое устранение» и «убийство». Единственный вид убийства, которым занималась разведка, — это политическое устранение. А политическое устранение — понятие многогранное, его нельзя путать с обычным убийством... Скажем, термин «похищение» мне кажется взятым из учебников уголовного права. Я же, не забывайте, работаю в разведке. Я агент ЦРУ. Мы оперируем не уголовными терминами. То, что вы называете следствием, для нас — изучение возможности осуществления. То, что вы считаете взломом, мы называем секретным проникновением...

Действительность в который раз посмеялась над нами, доказав, что по части фантастики она, чуть постаравшись, может дать сто очков вперед и самой литературной фантазии. Такого не придумал и Грэм Грин. Его Пайл — просто образец бесхитростности перед этим цээрушником во плоти и крови, сладострастно изрыгающим откровения из потаенных глубин своего существа.

Так фильм вступает в третий свой круг — становится памфлетом. И это тоже неизбежно. Ибо то, что мы слышим, есть издевательство над здравым смыслом. Реваншировать здравый смысл можно только издеваясь над издевающимися. Если в том, что извергает из своего нутра феноменальный агент-философ, есть логика — это логика абсурда. А против абсурда еще со времен Рабле и Свифта самое эффективное противоядие — сатира.

Встречаются, правда, и возражения. Смысл их сводится к следующему: тема, мол, слишком серьезна, тут не до смеху... Это не так. Стихии смеха подвластны любые сферы человеческого бытия. Конечно же, против убийц сатира — средство недостаточное, даже и убийственная сатира. Но она и не им предназначается. Секрет в том, сколь остра сатира! Что он, смех, отвлекает от серьезности поставленной проблемы или привлекает к ней, скальпелем взрезая гнойники?..

Ведь и в фантастических пассажах философа от ЦРУ есть, как ни странно, отрыжка истины. Он ее выразил по-своему ясно и точно — и на том, как говорится, спасибо. Для ЦРУ действительно не существует общепринятого права — уголовного, гражданского, международного. Для него в конечном счете есть только собственное право, при первой же нужде отменяющее и все остальные права, и нормальную логику, и мораль, и просто здравый смысл.

Этого нет в фильме, но вспомним: комиссия Черча вынесла официальную рекомендацию правительственным органам США отказаться от услуг гангстеров. Следовал обстоятельный перечень причин, почему неполезно для правительства якшаться с гангстерами... Абсурд? Конечно. Но это реальный абсурд американской политической жизни. Та же комиссия рекомендовала к принятию официальный статут, который бы запретил гражданам США «убивать или совершать покушение на убийство» государственных деятелей иных стран, объявив вы-

шеозначенное деяние «уголовным преступлением». Суть этого странного для здравого смысла предложения заключалась в следующем: покуда такого закона нет, нет в убийстве иностранцев и нарушения американского закона — нечего, мол, нарушать! — следовательно, нет и юридических оснований предъявлять убийце какие бы то ни было претензии. Скверно, но не анекдот. Это гораздо хуже. Узнаете «феномен Пайла»? Притом в высшем его административном проявлении: по сенатской логике, пусть и невольной, но тем более естественной, любые преступления перед миром бледнеют пред лицом американского параграфа, который есть или которого даже нет.

Отвратительные парадоксы ЦРУ — не просто «извращения» или прискорбные отклонения от нормы. В их искривленном зеркале проглядывает лик нормы. В абсурдности конкретных акций есть четкая социальная логика. Суть в том, что сама эта логика заражена безумием.

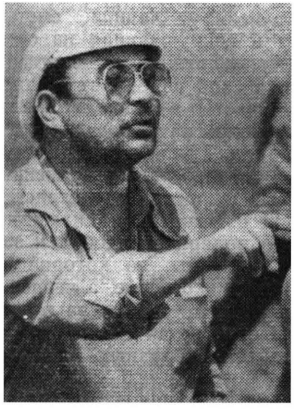
Феномен «тихих американцев» требует разоблачения. В том числе на экране. Вопрос — как? Успех могли сулить лишь два подхода. Исследование! (Расследование по форме должно было стать исследованием по существу.) И сатира! Вернее, один-единственный подход, но двуединый. То и другое не порознь или на выбор, а сразу и вместе — в диалектическом сплаве. Такова уж сама материя этого реального абсурдистского детектива, именуемого деятельностью ЦРУ, что сатира должна была овладеть глубиной истинного исследования, а исследование — разящей силой смеха.

К работе этой создатели фильма подошли хорошо подготовленными. В послужном списке каждого из режиссеров и сценаристов серьезные экранные решения острых контрпропагандистских тем. «Пентагон», фильмы о Вьетнаме и Лаосе у Е. Вермишевой; «По черной тропе», «Снова по черной тропе», «Капли яда», «Обвинение» (чилийской хунте), «Паутина» — у Л. Махнача. Не нуждается в представлении и автор комментария фильма, публицист-международник Г. Боровик. Я не знаю, сразу ли они нащупали ту самую двуединую формулу решения темы или нашли ее в ходе работы, но они ее нашли и умело воспользовались связанными с нею возможностями.

Понятно, что сформулировать столь сложный и внутренне действительно противоречивый художественный принцип легче (особенно критику — задним числом), чем последовательно реализовывать его на протяжении каждой из семидесяти минут остронасыщенного действия и во всех творческих составляющих картины — вплоть до музыки и тембра голосов, озвучивающих многочисленные синхронные переводы. При этом опасности таил и сам материал: наивно полагать, что трудно бывает только, когда он беден и его мало. Порой, когда его много и он «играет» вроде бы сам по себе, бывает не менее трудно. Истинный режиссерский класс документалиста проверяется и в таких ситуациях — не отпустить поводья, не дать материалу задавить мысль. В итоге — не выпустить ленту в таком виде, когда бы целое оказалось меньше частей...

Авторы с этой задачей справились. В принципе им удалось сделать фильм таким, каким они его замышляли.

«CIA — Cancer in America», то есть «ЦРУ — рак, разъедающий Америку». Так расшифровал три отравленные литеры один прогрессивный американский журналист. Авторы фильма «Тихие американцы» сделали то же самое — своими средствами.



Азербайджан Мамбетов

Книга — спектакль — фильм

Не так давно известный казахский режиссер театра и кино Азербайджан Мамбетов поставил на сцене Казахского академического театра драмы имени М. Ауэзова спектакль «Кровь и пот» по одноименному роману А. Нурпеисова. Эта постановка была удостоена Государственной премии СССР. И вот новое обращение художника к роману. На киностудии «Казахфильм» режиссерами-постановщиками Азербайджаном Мамбетовым, Юрием Мастюгиным и оператором Асхатом Ашраповым закончены съемки двухсерийного художественного фильма «Кровь и пот».

Удастся ли в новом прочтении литературного произведения, теперь уже средствами кинематографа, с такой же силой воплотить духовный мир героев романа? Не подстерегает ли создателей фильма опасность движения по привычной, «наработанной» колее театральных решений, сценических характеристик героев? И вообще, способен ли художник в равной степени владеть средствами театра и кино?

С этими вопросами мы и обратились к А. Мамбетову.

— Безусловно, законы театральной режиссуры отличаются от законов режиссуры в кино. Однако близость двух сопредельных искусств особенно ощутима сегодня, когда театр и кино нередко обращаются друг к другу в поисках художественных средств для правдивого отражения жизненных явлений. Это процесс взаимообогащения искусств.

— *И все-таки почему из всего многообразия исторических и современных тем для экранизации выбрана именно трилогия «Кровь и пот», уже воплощенная вами однажды?*

— Наверное, у каждого художника после завершения работы остается чувство какой-то внутренней неудовлетворенности, ощущение недосказанности. Не проходит и чувство неразрывного единства с только что завершенным произведением.

Когда после трех лет напряженной работы над инсценировкой романа А. Нурпеисова «Кровь и пот» я посмотрел свой собственный спектакль глазами уже не автора, а зрителя, то, кажется, тогда впервые подумал, что современному театру при всех его колоссальных возможностях не всегда удается стать вровень с современной прозой, одним из прекрасных образцов которой я считаю трилогию Нурпеисова. Я буквально сердцем ощутил тогда, что многие тончайшие образные нити, которыми были связаны характеры и судьбы героев в романе, где-то все же оказались порваны, что живая плоть романа, обретая сценический вид, неизбежно пострадала.

И для меня обращение к экранизации романа «Кровь и пот» — это продолжение того диалога со зрителем, который был начат сценической постановкой, попытка найти новые, более глубокие и точные соотношения большого и малого, личного и общечеловеческого, исторического и современного, возможность с новой силой передать величие тех революционных свершений, которые скрыты под оболочкой внешне неприметательных событий, происшедших когда-то в далекой приаральской степи, передать пафос революции через судьбу простых людей, захваченных поступательным ходом истории.

Главный герой повествования Еламан, которого в нашей картине играет А. Молдабеков, — герой типический. Его судьба — это судьба рядового солдата революции, который прошел трудный и длинный путь духовного становления, прежде чем стать убежденным большевиком. В своем романе А. Нурпеисов, тонко, последовательно и жизненно достоверно прослеживая душевные движения героя, перемены в его сознании, приводит нас к мысли о всепроникающем воздействии идей Октября, о их всепобеждающей силе. Это и возвышает судьбу отдельного человека, судьбу Еламана, до символа, до своеобразного знамения времени. В фильме, я надеюсь, мы сможем приблизиться именно к такому — объемному и тщательному — исследованию характеров. Мы покажем Еламана на рыбных промыслах, где он впервые вступил в открытое столкновение с хозяином. Расскажет фильм и о том, как, попав в

тюрьму, герой встречается с политзаключенными — русскими революционерами; как, работая потом в железнодорожном депо, оказывается рядом с рабочими-большевиками; как в годы гражданской войны сражается с колчаковцами в рабочем отряде.

В театре изображение всех этих событий естественно требовало обобщенно-условного художественного решения, при котором многие важные сюжетные детали приходилось отбрасывать или же намечать лишь пунктиром. Кинематограф дал возможность рассмотреть события романа в их реальном жизненном масштабе.

Экран позволил также отчетливее прописать социальный контекст действия, показать среду, которая сформировала героев, проявить глубокий общественный смысл личной драмы, переживаемой Еламаном. Ведь соперничество Еламана и байского сына Танирбергена (его играет Т. Жаманкулов) из-за красавицы Акбалы — эту роль исполняет Г. Шойбекова — не только противоборство двух индивидуальностей. Еламан и Танирберген — представители двух непримиримых классов, и всякая их схватка неизбежно несет в себе приметы антагонистического социального конфликта. Не случайно в романе судьба в конце концов сталкивает Еламана и Танирбергена в бою. Не случайной должна стать эта схватка и в фильме.

— *Однако и кинематограф неизбежно требует купюр в литературном первоисточнике?...*

— Да, перевод литературного произведения на язык кинематографа предполагает неизбежное отсечение некоторых сюжетных линий, концентрацию оставшихся вокруг одного стержня и т. п.

Но неотъемлемым свойством и достоинством экранизации является и определенная художественная первородность ее образов. Ведь герои, которых мы видим на экране, должны отличаться от своих литературных прототипов не только в силу специфической выразительности кино, но и в силу того, что режиссер обязан подходить к литературе как творец. Он должен пропустить материал через себя и создать произведение, окрашенное авторским видением.

Мне кажется, передавая свое произведение в руки сценариста и режиссера, писатель должен полностью доверять их художественному вкусу, их профессиональному мастерству. И помогать в творении нового художественного мира — не просто адекватного миру, уже существующему в романе, но увиденного в ракурсе киноискусства. Как и сама литература, кино является одной из ступеней постижения сложной диалектики жизни.

Именно так, с этих позиций, относится к работе над фильмом А. Нурпеисов. Имя его не значится ни в числе авторов сценария, ни в числе постановщиков. Но его участие ощущается, по-моему, в каждом отснятом кадре, в самой атмосфере фильма. Я не говорю уже о кропотливой работе, проделанной писателем в процессе редактирования сценария, — здесь взыскательный автор счастливо уживался с вдохновенным импровизатором, упорно добивавшимся наполнения драматургических построений живой плотью художественной правды.

Так, например, именно ему принадлежит идея в характере Акбалы — натуры столь же волевой, сильной и бунтарской, как и Еламан, — отойти от литературного образа, сделать акцент на слабости, хрупкости, беззащитности героини. Эта новая краска, по мысли писателя, позволяет более контрастно показать варварскую, античеловеческую сущность тех конфликтов, в которые ввергло людей капиталистическое мироустройство.

Мне кажется, секрет признания романа А. Нурпеисова заключается в том, что он художественно убедительно и исторически достоверно изобразил мучительный, подчас трагический процесс осознания людьми необходимости революции, неизбежности классовых битв, непримиримости социальных противоречий. И мы в своей работе старались найти ту единственно верную интонацию, которая позволила бы как можно выразительнее передать всю сложность, мучительную противоречивость этого процесса, показать, что процесс этот — не ручеек, а лавина, сметающая и сокрушающая на своем пути все отжившее, втягивающая в свой водоворот не только общество в целом, но и каждого человека в отдельности.

Роман Нурпеисова поднимается выше распространенного некогда в литературе представления о жизненной диалектике как о полярности добра и зла, света и тьмы, по которой белое — только белое, а черное — только черное. Палитра художника отличается смешением самых разнообразных красок и цветов, книге его свойственна редкая насыщенность жизненными соками. Входя в этот яркий, динамичный, волнующий мир, не перестаешь удивляться его многокрасочности, многозвучности, многомерности. Высшая задача — донести до зрителя ощущение этого чудесного мира во всей его первозданной красоте и сложности, передать его противоречивость и трагизм. Ибо это — кусочек нашей жизни, это частица нашего пути, это кровь наших сердец и память, передающаяся в века.

Интервью вел А. Нутушев

Ю. Гантман

Изобразительная стилистика фильма и реальность

Мы хорошо помним конец 50-х и начало 60-х годов. Все смешалось тогда в нашем операторском доме — неистовая выразительность Урусевского, неколебимый традиционализм Волчека, блестящие старты молодых, споры, сомнения, поиски, победы, неудачи, взлеты, угасания, потери, открытия, новации — сложное, яркое интересное время... Кажется, совсем недавно было все это, рукой подать — «Судьба человека», «Я — Куба», «Иваново детство», «Мне двадцать лет», «Девять дней одного года», «У твоего порога», а оказывается, это — уже история, и не самая близкая, и уже пора бы найти всему свое место и свое объяснение. Откуда взялись эти художники, случаен ли был их взлет, что будоражило их мысль, что принесли они с собой в кинематограф — вопросов куда больше, чем ответов...

— Оператор Икс просто не умеет снимать, — гремела в те года одна трибуна. — Его работа не отвечает элементарным техническим нормам. Лица не высвечены и потому плохо видны, камера неустойчива, композиции не завершены. По сути дела, это — творческий и технический брак.

— Всмотритесь внимательнее в документально снятые кадры, — отвечали трибуне. — Они не блещут техническим совершенством, потому что у хроникеров нет ни осветительных лесов, ни сверхмощной операторской техники. Им некогда думать о завершенности композиций и высвеченных лицах, потому что они снимают жизнь. Но зато в их материале со всеми его огрехами куда больше правды, чем в сверкающем павильонном кинозрелище.

— Оператор Игрек считает, — утверждали на первой трибуне, — что если он забудет азы своей профессии и начнет воспроизводить все недостатки хроникального изображения, включая нерезкость, царапины, тряску камеры и неправильную экспозицию, станет панорамировать во все стороны без всякого толка и смысла, то этим он автоматически добьется нужной ему правдивости и достоверности. Нет ничего наивнее и ошибочнее такого взгляда. Это просто попытка подвести теоретическую базу под свою профессиональную неграмотность.

— Пора уже кончать со слащавой «киношной» условностью, — слышалось в ответ. — Нам не нужны зализанные, статичные кадры, открыточные пейзажи, пошлая красивость. В движении камеры, простоте, суровости, огрубленности фотографии— вот где надо искать правду.

В советский кинематограф входило новое поколение художников.

Это был непростой процесс, ибо ожесточенное неприятие, казавшееся многим отрицанием искусства, сталкивалось с не менее упорным стремлением утвердить свое право на новое понимание правды.

Сейчас нелишне вспомнить о баталиях тех лет, потому что в них решался главный вопрос — вопрос о правде. В чем она состоит и какой ей быть на экране. Именно эта проблема находилась в фокусе яростных споров, о которых написал прекрасную книгу «Временем призванные» Л. Нехорошев. И в этих спорах рождалась новая эстетика экрана, новая стилистика киноизображения.

Редакция продолжает дискуссию о стилевых направлениях в современном советском киноискусстве (см.: «ИК», 1978, №№ 1—7).

В статье «Стиль кинематографа и стиль фильма» («ИК», 1978, № 1) В. Михалкович указывает на стремление художественного сознания очеловечить бесстрастный механизм кинокамеры, заставить его видеть, как видит человек. Это «очеловечивание» В. Михалкович и считает главной пружиной развития пластических средств кинематографа, источником их совершенствования, причиной обновления киноязыка и в качестве доказательства ссылается на эволюцию использования движения камеры, в том числе и на «субъективную» камеру.

Я не могу согласиться с В. Михалковичем в оценке той роли, которую играет в фильме движение камеры, ибо, по его мнению, именно оно составляет специфику кинематографа и является его самым необходимым инструментом. Вопрос о специфике — это сложный вопрос, и сводить его к одному лишь движению камеры вряд ли правомерно. Но мне хотелось бы в данном случае остановиться лишь на роли так называемой «субъективной» камеры — других вопросов, затронутых В. Михалковичем, я здесь касаться не буду.

Оставляя в стороне зыбкость и неопределенность термина (ибо коль скоро за камерой стоит человек, она в любом случае будет субъективной), заметим, что это понятие служит для обозначения тех случаев, когда камера как бы подменяет человеческий взгляд. Следовательно, по сути дела, речь идет об и м и т а ц и и, подделке, а это уже содержит в себе элемент ущербности, механистичности приема. Описанная В. Михалковичем неудача фильма «Дама в озере» чрезвычайно показательна не потому, что зрители были лишены возможности идентифицировать героя с камерой. Дело в том, что принципиальная невозможность подменить чем-либо живой, трепетный человеческий взгляд на мир проявилась в этом фильме в лабораторно чистом виде.

В более стертых формах эта ущербность «субъективной» камеры ощущалась и в других фильмах, причем все чаще и чаще, что и привело к почти полному ее забвению. Куросава, например, в принципе отвергает для себя возможность использования подобного приема.

Особую роль играла «субъективная» камера в творчестве С. Урусевского. Вклад, внесенный им в операторское искусство, еще ждет своего тщательного изучения, но думаю, что мы уже сейчас вправе говорить о том особом художественном мире, который конструировал этот яркий, ни на кого не похожий художник. Этот мир был основан на своих законах, далеко не всегда и не во всем сопрягавшихся с жизненными реалиями, и «субъективная» камера входила в него легко и органично. Совсем в иной плоскости может встать вопрос о «субъективной» камере, если вспомнить, что пока за любой камерой обязательно стоит человек. Говорю «пока», потому что в принципе нет ничего невозможного в замене его роботом (тем более что некоторые картины заставляют опасаться, что это уже произошло).

Но пока все же за камерой стоит человек, то есть оператор, и, следовательно, ничто человеческое ему не чуждо. В том числе и такая сугубо человеческая черта, как стремление к познанию окружающего мира, которая, если верить М. Волькенштейну, генетически в нем запрограммирована («Вопросы литературы», 1976, № 11). Камера же, как ее ни называй, в любом случае остается лишь инструментом, причем не более бесстрастным, чем кисть или резец. Никаких же иных средств для выражения своих мыслей и чувств, кроме камеры, оператор не имеет. Поэтому при спорах о стилевом многообразии советского кино речь, с моей точки зрения, непременно должна идти и о том, каким образом кинохудожник овладевает искусством воплощения на экране своего взгляда на мир. Ведь эволюция этого умения видеть и воспроизводить реальную действительность существенным образом влияет и на развитие и совершенствование киноязыка, на смену одного стиля другим.

Чтобы нагляднее представить себе длительность и сложность этого процесса, обратимся к истории живописи.

Тысячи лет понадобились человечеству для того, чтобы научиться изображать светотень. Судя по отзывам древних, впервые обосновал принципы ее использования художник сикионской школы начала IV века до н. э. Памфил.

В искусстве раннего Ренессанса светотень

являлась по существу лишь средством моделирования объема. Р. Арнхейм указывает на то, что впервые совершенно другая концепция освещения прослеживается в картине Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». В этой картине свет падает в темную комнату как активная сила в определенном направлении.

Еще через сто лет Тинторетто в своей «Тайной вечере» впервые изобразил источник света с ярко выраженным эффектом освещения.

Если европейская живопись в своем развитии достигла большого совершенства в использовании светотени, то в классической дальневосточной живописи мы ничего подобного не обнаружим. На протяжении всей своей истории, вплоть до последних десятилетий, она пользовалась для создания объема исключительно тоном и цветом в бесконечно разнообразных их оттенках и сочетаниях.

Таким образом, на видение мира накладывает свой отпечаток не только время, но и национальные традиции.

Конечно, прямые параллели между развитием живописи и операторского искусства вряд ли возможны, однако общность их пути «от незнания к знанию» действительности прослеживается вполне определенно. Это движение и обусловливает, на мой взгляд, необходимость развития форм изобразительного киноязыка.

Чем же объяснялось возникновение пристального внимания к документальности?

На эту тему написано немало, и вряд ли есть смысл повторять сказанное. Отметим лишь, что интерес к факту овладел не только кинематографом, но и литературой, театром и даже музыкой.

В то же время практически ничего, кроме самых общих слов о «простоте», «отказе от операторских фокусов и изысков», «документальности», «хроникальности», о том, как это явление повлияло на изобразительную стилистику наших фильмов, сказано не было.

И это тем более удивительно, что воздействие документального кинематографа на игровой началось прежде всего через изображение. Именно в пластике фильма стали в первую очередь реализовываться новые концепции воплощения жизненной правды, новые формы воссоздания действительности на экране.

Много путаницы внесла и в теорию, и в практику неопределенность терминологии. Причем это обстоятельство отразилось и на дискуссии, которую сейчас ведет журнал «ИК». Так, выдвигая неоспоримое положение о том, что истинная поэзия не противоречит достоверности, А. Липков негодует по поводу критики Б. Рунины так называемого «поэтического кино». Но при этом он почему-то не замечает, что пафос статьи Б. Рунина направлен не против поэзии в кино, а против опошления этого высокого понятия.

Между тем хорошо известно, что в те времена, когда термин «документальность» широко эксплуатировался в качестве индульгенции от всех грехов «прозаического» кинематографа, марка «поэтического кино» также сильно смахивала на этот малопочтенный документ. Только грехи были иного рода, их-то и подметил Б. Рунин, — цветистая риторика, претенциозная «кинематографщина», слащавая красивость. Ложь ведь тоже может выступать в разных одеждах — и в рубище псевдодокументальности, и в ризах квазипоэтичности. Но от этого она не перестает быть ложью.

Есть только одна мера подлинного искусства — правда, а в каких формах она воплощается, документальных или условных, — дело художника.

В конце 50-х — начале 60-х годов возобладали формы документальные. Условность оказалась далеко на периферии кинематографа.

Нелишне напомнить, что слово документ происходит от латинского documentum — доказательство. Правда доказывалась фактом, истинность суждений художника поверялась их прямым соотнесением с жизнью.

В то же время бурный натиск все новой и новой информации, рожденный веком научно-технической революции, вызвал к жизни общественную потребность в создании целостной картины мира, его образа, в определении места человека в нем. Все более широко и решительно входила в наши фильмы современность, требуя для своего воплощения качественно новых художественных средств.

В этих условиях обращение игрового кинематографа к опыту документального было явлением абсолютно закономерным, более того, неизбежным.

Собственно говоря, попытки объединения игрового материала с документальным делались и раньше. Хроникальные кадры, снятые в 40-х годах, использовались в ряде художественных фильмов о Великой Отечественной войне, из американской хроники было смонтировано начало «Русского вопроса» М. Ромма и Б. Волчека.

Однако введение документального материала в военные игровые фильмы носило скорее вынужденный характер, и его нельзя было считать художественным приемом, а монтажный эпизод, вынесенный за скобки сюжета «Русского вопроса», был лишь своего рода киноэпиграфом, вводившим зрителя в атмосферу Америки 40-х годов, но стилистически никак не связанным с изобразительным строем фильма.

Можем ли мы представить себе, чтобы в художественную ткань «Весны» Г. Александрова и Ю. Екельчика включилась хроника или репортажно снятые кадры послевоенной Москвы? Конечно, нет. Мир «Весны» — это условный мир, созданный по только ему присущим законам и имеющий мало точек соприкосновения с реальностью. Это скорее яркая, светлая мечта, но ни в коем случае не отражение действительности первых послевоенных лет. Поэтому намеренная идеализация была необходимым компонентом ее изобразительной стилистики. Введение элемента документальности немедленно разрушило бы всю ее художественную структуру, по-своему последовательную и логичную.

Напротив, в «Июльском дожде» М. Хуциева и Г. Лаврова репортажно снятая московская натура не только абсолютно органично входит в образную систему фильма, но и является совершенно необходимой ее составляющей.

Если авторы «Весны» как бы заключают молчаливый договор со зрителем о правилах игры, которые не допускают прямого сопоставления экранного мира с реальным, то М. Хуциев и Г. Лавров предлагают ему совсем иные отношения. Всем строем своей картины они подчеркивают близость показанной на экране действительности каждому из сидящих в зале кинотеатра. Герои фильма так же, как и его атмосфера, узнаваемы и конкретны, а предметно точно воссозданная московская натура, ее документальность как бы удостоверяют реальность тех жизненных проблем, которым посвящена картина. Характеры героев и нравственные коллизии оказались благодаря этому в неразрывной связи со своим временем и могли быть восприняты только в этом единстве.

Прорыв в реальность, осуществленный художественным кинематографом в тот период в значительной степени благодаря освоению документальных методов съемки, сломал в известной мере те барьеры, которые оставались между экраном и зрительным залом. «Эффект узнаваемости» позволял зрителю ощутить свою непосредственную личную сопричастность экранному действу и, как следствие, испытать большее доверие к нему.

Какое же влияние оказало документальное кино на операторское искусство?

Попробуем на нескольких примерах проследить за эволюцией форм изобразительного мышления.

В период малокартинья наметилась ощутимая тенденция к канонизации определенных методов и приемов съемки. Так, глубинные композиции предпочитались плоскостным, диагональные построения — фронтальным; неэстетичными считались безоблачное небо, полуденное освещение, пасмурная погода и т. д. В понятие технического брака безоговорочно включались нерезкий передний план, неустойчивость камеры, недостаточная проработка деталей в светлых и темных частях кадра, световые рефлексы, слишком высокий или слишком низкий контраст и т. д. и т. п.

Чрезмерная категоричность таких оценок не стимулировала творческие поиски. Узость критериев приводила к тому, что вместо углубленного изучения действительности операторы зачастую вгоняли ее в прокрустово ложе готовых схем и рекомендаций.

Разумеется, было бы ошибкой рассматривать отрицательные явления в советском операторе

ском искусстве начала 50-х годов как всеобщие. Наиболее талантливые художники находили пути к преодолению этой нормативности, но все же ее влияние на операторское искусство тех лет нельзя ни отрицать, ни недооценивать.

Несколько иначе обстояло дело в документальном кино. Объективные условия работы оператора-документалиста исключали ту жесткость и узость оценок, которые существовали в игровом кинематографе. Необходимость работать в подчас очень сложных условиях, снимать с рук, репортажно, с недостаточной подсветкой, а то и без нее — все это привело к появлению тех признаков, которые считаются характерными для хроники: свободная, подвижная камера, частая неустойчивость кадра, импровизационность композиции, отклонения от слишком строгих технических норм и т. д.

Однако для того, чтобы эти стихийно возникшие свойства документально снятого изображения стали элементами художественной структуры, понадобилось их творческое осмысление. Это была нелегкая задача, ибо она потребовала преодоления прочных психологических барьеров, изменения многих эстетических критериев и взглядов.

При разработке изобразительного решения картины «Время, вперед!» М. Швейцер предложил Н. Ардашникову и мне использовать в качестве художественного приема интенсивную пересветку лиц и деталей декораций, приводящую к значительному их выбеливанию. Это было необходимо для того, чтобы, с одной стороны, сблизить характер изображения нашей картины с хроникальным материалом 30-х годов, а с другой — насытить его ярчайшим солнечным светом.

Эта задача шла вразрез не только с привычными представлениями о том, каким должно быть «хорошее» изображение, но и с узаконенными техническими нормами. Поэтому понадобилась изрядная работа, для того чтобы подобный прием получил право на существование.

В картине «У твоего порога» В. Ордынского и И. Слабневича нет ни одного кадра военной хроники. Тем не менее во время просмотра неизменно возникает ощущение, что этот фильм снят на фронтах Подмосковья оператором-документалистом. Это происходит потому, что И. Слабневич творчески воспринял в военных лентах те их свойства, которые в сознании зрителя связываются прежде всего с подлинностью, с непосредственным показом события, с репортажем. В этой картине авторы заставляют зрителя воспринимать их видение мира с особым доверием как раз потому, что они рассматривают своих героев не со стороны, а так, как это сделал бы человек, живущий с ними одной жизнью.

Характерна и тональность фильма. При всей внешней неброскости этого серовато-темного, снятого исключительно в пасмурную погоду и при минимальной подсветке изображения, оно как нельзя лучше и точнее передает суровость тех ноябрьских дней 1941 года, когда решалась судьба Москвы.

Достаточно сравнить «У твоего порога» с такой картиной, как «Сталинградская битва», чтобы увидеть принципиальные различия в изобразительной трактовке материала Великой Отечественной войны. Подчеркнутый, даже декларативный отказ В. Ордынского и И. Слабневича от риторики, пышности, декламационности, их последовательная приверженность мужественной и суровой правде воплотились в почти аскетической простоте изобразительного решения, в отказе от привычного набора выразительных средств.

Важно подчеркнуть, что ассимиляция приемов документального кино лучшими художниками игрового кинематографа отнюдь не была самоцелью. Этот процесс отражал прежде всего поиски новых способов осмысления действительности.

Так, обращение к методу съемки скрытой камерой было обусловлено резко усилившимся интересом к простому человеку, обостренным вниманием к подробностям его поведения.

Скрытая камера позволила увидеть на экране подлинно живого, невыдуманного человека, и это открыло такое богатство тончайших оттенков его естественного, несрепетированного поведения, что рядом с ним традиционная манера актерской игры сразу обнаруживала свою ненатуральность.

Но скрытая камера принесла с собой и особый характер изображения: малую глубину резкости, сконцентрированную на снимаемом человеке, слежение за ним длиннофокусной оптикой, свободную композицию, случайное перекрывание кадра нерезкими деталями, панорамирование статичной камерой и т. д. В целом это и создавало ту атмосферу естественности, импровизационности, которая пришла на смену прежней кинотеатральности.

Театральная условность вылезала не только в сценических формах актерского исполнения. На изобразительную стилистику она влияла посредством декораций, построенных по принципу сценической коробки, развернутыми на зрителя мизансценами, подчеркнутой статичностью камеры.

У театра были также заимствованы приемы освещения актеров и декораций по преимуществу остронаправленными лучами осветительных приборов прожекторного типа.

Обратившись к опыту документального кино, режиссеры и операторы игрового кинематографа начали открывать для себя то, что до поры до времени было закрыто для них шорами условной театральной эстетики, — самоценность натуральности. Применительно к пластике фильма это обстоятельство имело ряд важных последствий.

Все чаще действие стало выноситься из павильонов в естественные интерьеры. Это было вызвано не только тем, что современная декорационная техника позволяет с достаточной точностью воспроизводить далеко не все фактуры и что затраты на постройку иной декорации могут оказаться непомерно высокими. Очень привлекательной оказалась возможность сочетать натуральность фактур естественного интерьера с подлинностью заоконного мира. Вместо рисованного задника на экране появилось наполненное жизнью пространство, значительно усилившее пластическую убедительность кадра.

Существенному пересмотру подверглись принципы освещения кадра.

Сопоставление складывавшейся десятилетиями системы освещения павильонных декораций с аналогичной системой в театре обнаруживает и у них много общего. Передневерхне-боковое расположение в ложах приборов рисующего света, контражурные прожектора, установленные на колосниках, софиты рампы, заполняющие рассеянным светом пространство сцены, — все это перешло в павильон, полностью сохранив свое основное назначение. Кинематограф значительно усовершенствовал и усложнил эту систему применительно к своей специфике, открыв в ней неведомые театру возможности. Трудами многих советских операторов искусство освещения было доведено до высокого совершенства, однако заложенные в нем принципы театральной условности остались неколебимыми.

В природе же, как правило, происходят сложнейшие взаимодействия различных световых потоков, имеющих самое различное происхождение, характер, интенсивность. Сочетания светлот, теней, бликов, рефлексов, их яркость, глубина, цветность бывают подчас настолько сложными, что уловить их и воспроизвести на холсте может только очень чуткий и опытный художник.

Живопись накопила гигантский опыт в изучении и отображении бесконечного богатства создаваемых натурой тончайших градаций, цветовых и тональных отношений. Однако анализ большого числа классических полотен показывает, что художники крайне редко выбирали для освещения своих моделей точечные источники света, предпочитая им большие светящиеся поверхности, например, затянутые полупрозрачной тканью окна. Создаваемое ими диффузно-направленное освещение наиболее пластично выявляло форму и структуру модели, рождая множество тонких, почти незаметных тональных переходов и большое разнообразие в распределении светотени.

Развитие же методики павильонного киноосвещения пошло по пути совершенствования принципов, заложенных театром. Кинжальные лучи прожекторов неизбежно огрубляли световой рисунок. Резкая светотень как бы вырубала объем, лишая его незначительных, на первый взгляд, но тем не менее очень важных градаций. При этом оказывалось невозможным в принципе решать изобразительные задачи, свя-

занные с рассеянным освещением, например, создавать в павильоне эффект пасмурного дня. Не случайно поэтому обязательным атрибутом всех дневных сцен в фильмах «театральной» стилистики был солнечный луч, лежащий на стенах декорации независимо от того, соответствовало это художественной задаче или нет.

Несколько иначе обстояло дело при съемках натуры, где решающим становится правильный выбор оператором нужного характера освещения, создаваемого самой природой. Но и здесь влияние условной театральной эстетики бывало достаточно сильным. Естественность натурного освещения сплошь и рядом резко диссонировала с умозрительными световыми построениями, переносившимися из павильона почти без изменений. Ненатуральность такого освещения становилась особенно наглядной при съемке вечерних сцен, когда актеры на переднем плане ярко высвечивались вне зависимости от существующих условий.

Характерное для кинематографа 60-х годов стремление к подлинности, естественности стимулировало поиски новых методов освещения. Первым шагом на этом пути было разрушение отработанных схем направленного света и замена его сплошным, преимущественно верхним рассеянным освещением.

Интересный пример использования выразительных возможностей такого метода мы находим в картине «Последний штурм», завершающей эпопею «Освобождение». В декорации «Бункер Гитлера» оператор И. Слабневич посредством сюжетно оправданного верхнего рассеянного света превращает лицо Гитлера в подобие страшной маски. По мере приближения конца физиономия фюрера отчетливо трансформируется: глазницы становятся все более глубокими и темными, щеки — все более дряблыми, скулы — острыми. Процесс физического распада совершается буквально на глазах.

Этого поразительного эффекта И. Слабневич добивается простейшим способом: постепенно уменьшая переднюю подсветку лица актера Ф. Дица и тем самым углубляя на нем тени вплоть до полной черноты.

Решение это представляет интерес не только своим неожиданно и точно найденным приемом. В нем проявилась еще одна характерная для изобразительной стилистики 60-х годов черта — стремление к органичности, ненавязчивости, отказ от натужной образности и назойливой экстравагантности. Авторы как бы оставляли зрителя один на один с реальностью, предоставляя ему возможность выносить свое суждение о ней самостоятельно, без подсказок и указующих перстов.

Тем самым преследовалась цель не только вызвать максимальное доверие зрителя к происходящему на экране, но и активизировать восприятие путем апелляции к его жизненному опыту.

●

Освоение опыта документального кино позволило найти новый подход к решению мизансцены.

Стереотипы театрализованного мышления в кинематографе обнаруживались и в построении мизансцены, и в характере ее взаимоотношений с камерой. Влияние театра явственно ощущалось в том, что камера снимала актера на фоне декорации или натуры, оставаясь по существу на позиции зрителя, сидящего в зале. Преобладание статики только усугубляло эту обособленность точки зрения от действия.

В. Михалкович совершенно справедливо пишет, что «в кинематографе конца пятидесятых — начала шестидесятых годов... камера сознательно, по добровольному и взвешенному решению выбирала своим местопребыванием зону непосредственного контакта с героем, была ему соразмерна и вместе с ним оглядывала внешний мир». К этой мысли, однако, необходимо добавить одно существенное соображение.

Новый подход к использованию движения камеры позволил ей не только вместе с героем оглядывать мир. Она покинула позицию стороннего наблюдателя для того, чтобы вторгнуться непосредственно в действие и начать рассматривать героя не на фоне внешнего мира, а в н у т р и той среды, где он существовал.

Это был принципиально новый этап в создании целостного образа мира, его художественном постижении. Сплетение, взаимодействие точки зрения камеры с героем и средой сло-

мали существовавшие между ними барьеры и позволили зрителю ощутить себя частью той действительности, которая представала перед ним на экране.

Абсолютно закономерно кинематограф тех лет пришел и к съемке невиданно длинных доселе кусков. Мизансцены приобрели необычайную сложность и изощренность. В связи с этим совершенствование операторской техники в те годы было направлено на то, чтобы дать камере максимальную степень свободы. Широкое внедрение трансфокаторов открыло перед режиссерами и операторами поистине огромные возможности в выборе точек и масштабов, соединения их в нерасчлененном кадре практически неограниченной длины.

Так кинематограф сделал значительный шаг в борьбе за обретение собственного языка. Видение мира, его художественное воплощение поднялись на качественно новую ступень, и движение камеры стало одним из важнейших его компонентов.

●

Было бы неправильно, разумеется, считать, что описанные тенденции исчерпывали все многообразие явлений, порожденных вторжением документализма. Оглядываясь назад, мы можем сейчас выделить в процессе ассимиляции игровым кинематографом документальных форм следующие основные направления.

Во-первых, попытки архаизировать изображение, как бы нанести на него патину времени путем имитирования старой хроники.

Во-вторых, широкое введение в художественную ткань игрового фильма материала, снятого документалистами в другое время и для других целей.

В-третьих, творческое осмысление и переработка тех свойств документального изображения, которые впрямую корреспондируются с жизнью.

В-четвертых, использование в игровом кино таких типично документальных методов съемки, как репортаж, «скрытая камера», интервью.

Конечно, эти тенденции обычно не существовали в чистом виде, чаще всего они переплетались с традиционными формами и друг с другом, образуя порой самые причудливые сочетания. Поэтому правильнее, с моей точки зрения, говорить не о какой-то единой документальной стилистике, а о стремлении к синтезу документальных и игровых форм.

Плодотворность этого явления неоспорима. Ныне трудно представить себе фильм, который мог бы полностью изолироваться от влияния документальности в той или иной ее ипостаси. Не подлежит сомнению, что широкое и глубокое отражение современности в игровом кинематографе, в принципе невозможно без использования опыта документалистики. Ликвидация барьеров несовместимости между жизнью реальной и жизнью, воссозданной объективно, необходима для успешного продвижения кинематографа ко все более полному художественному познанию действительности.

Разумеется, этот сложнейший процесс не обошелся без издержек и деформаций.

В слепом подчинении поверхностно понятой правде жизни таилась опасность, которую подметила Л. Погожева в статье «Спор о человеке»[1]: «Можно было бы много говорить о плодотворности положенных в основу фильма «Мне двадцать лет» тенденций и об опасностях, таящихся в бездумном следовании по этому трудному пути... И самая главная из них — отсутствие энергии большого обобщения».

Отсутствие энергии — это еще слишком мягко сказано. А на практике лозунг «Да здравствует хроника!» дал начало беспрецедентному явлению. Снимать «под хронику» стали все Исторический фильм — «под хронику». Военная картина — «под хронику». Лирическая комедия — «под хронику». Фантастика — тоже «под хронику»! И в этом повальном увлечении каким-то образом ушло из вида то существенное обстоятельство, что хроника тоже бывает разная. Так же, кстати, как живопись и поэзия. Была ведь хроника Дзиги Вертова и его сподвижников, которые первыми и, пожалуй, пока последними искали в документальном кино свой изобразительный язык, щедро пользуясь острейшими ракурсами, динамичной камерой, экспрессивным освещением. Но была и другая

[1] «Вопросы киноискусства», 1966, № 9.

хроника, более лживая, чем самые лакировочные игровые фильмы, ибо она занималась подтасовкой фактов, а то и прямой их фальсификацией.

Во всем этом как-то недосуг было разобраться, и под наспех изобретенное понятие документального стиля стали подгонять любую картину, авторы которой осеняли себя крестным знамением «хроникальности».

Кажущаяся простота съемки «жизни врасплох», работы «под хронику» породила целую, с позволения сказать, теорию об отмирании изобразительной формы. Случайность, неорганизованность кадра, даже явный технический брак нередко возводились в абсолют и провозглашались главными носителями жизненной правды, причем в полном отрыве от смысла и характера произведения.

Подобная позиция была достаточно характерной для тех лет, и ей мы обязаны длинной чередой унылых фильмов с обезличенным, дистрофичным изображением, где живая плоть художественного образа подменялась дряблой оболочкой явлений. Примитивное понимание «хроникальности» либо откровенная спекуляция на ней лишали фильм активной, действенной формы или даже вели к полному ее распаду.

По сути дела, мы столкнулись тогда с попытками создать художественный образ на основе безóбразности. Разумеется, все такие попытки неизбежно кончались провалом.

Сколько видели мы фильмов, где все у оператора было, «как у людей»: и кроссы по пересеченной местности с камерой в руках, и мелькающее сквозь ветви солнце, и блики через весь кадр, и показная непрофессиональность... Не было только одного — подлинной правды, той самой правды, которая не может возникнуть в бездумных заимствованиях и поверхностных подделках, но бывает результатом глубоких размышлений художника о жизни.

Время отделило зерна от плевел. При всех перегибах документализм несомненно оказал благотворное воздействие на развитие выразительных средств операторского искусства и художественного кинематографа в целом, помог ему обрести новый, более широкий взгляд на жизнь и методы ее воплощения на экране.

Именно это представляется главным в пластике кинематографа 60-х годов, а не статистическое преобладание того или иного выразительного средства, будь то движение камеры, нарочитая случайность композиции или огрубленность изображения.

●

Пристального внимания заслуживает важная проблема взаимоотношений между кинематографом и живописью.

Предложенное В. Михалковичем толкование понятия «живописности» состоит в том, что «кинематограф оказался в близком соприкосновении с живописью, щедро пользуется ее опытом... Во многих теперешних картинах декоративные массы оказываются наиболее активным формообразующим фактором. Бывает даже, что эстетическое воздействие определяется ими, а не персонажами. Прихотливо, причудливо скомпонованные, красочные декоративные массы в таких случаях подавляют человека, низводя до роли... особого, пластического акцента».

Прежде всего следует заметить, что соприкосновение кинематографа с живописью — явление далеко не новое. Более того, самые первые попытки немого кино найти изобразительное решение кадра опирались как раз на прямое подражание живописи — вспомним опыт кинематографического «оживления» полотна Верещагина «Не замай, дай подойти» в старом фильме о войне 1812 года. Подчеркнуто откровенные цитаты из того же Верещагина и из Левитана использованы в «Героях Шипки» и «А зори здесь тихие...».

Высочайшая изобразительная культура фильмов С. М. Эйзенштейна была непосредственно связана с его великолепным знанием мировой живописи и талантом художника-графика, помноженным на дарование Э. К. Тиссэ и А. Н. Москвина.

Без изучения памятников живописи той или иной эпохи немыслима работа над любым историческим фильмом, так как до изобретения фотографии живопись была главным, если не единственным средством воплощения зрительного мировосприятия давно ушедших поколений

людей. Поэтому живописная стилизация киноизображения давно и с успехом использовалась для воссоздания на экране эмоционального опыта прошлого, духа минувших эпох. Примеров тому в нашем кинематографе можно найти немало — от «Нового Вавилона» Г. Козинцева, Л. Трауберга и А. Москвина до «Легенды о Тиле» А. Алова, В. Наумова и В. Железнякова.

При работе над «Дерсу Узала» неоднократно возникал соблазн стилизовать тот или иной кадр под дальневосточную живопись, благо природа Приморья давала для этого богатые возможности. Однако Куросава такие предложения не принимал — видимо, его не устраивали столь откровенные параллели. Тем не менее есть веские основания считать, что на формирование зрительного образа фильма существенно повлияли традиции японской живописной классики.

Столь давнее и широкое использование опыта живописи отражает глубокую внутреннюю связь ее с пластикой фильма, общность стоящих перед смежными искусствами задач отображения реального мира на двухмерной плоскости — холсте или экране.

Различие же состоит в том, что кинохудожник имеет дело с динамическим, развивающимся во времени изображением, в то время как у живописца такая динамика может выражаться лишь опосредованно.

Однако и в том и в другом случае полностью сохраняют свое значение основные факторы, формирующие зрительный образ, — композиция, светотень, тональность, колорит. Поэтому не только кинематограф пользовался и пользуется достижениями живописи, но и она испытывает на себе влияние киноэкрана.

Дело в том, что изобретение объективов с очень большими или очень малыми углами зрения позволило человеку увидеть мир по-новому. Если широкоугольная оптика усиливает на экране или фотоснимке иллюзию глубины пространства за счет подчеркнутой перспективы и контрастных масштабных соотношений, то телеоптика как бы сжимает пространство, сближая далеко отстоящие друг от друга по направлению луча зрения планы.

Эффект подчеркнутой глубины, недоступный непосредственному визуальному наблюдению, был взят на вооружение живописью. В этом смысле можно сослаться на мексиканскую графику, явно испытавшую на себе, кстати, влияние Эйзенштейна и Тиссэ с их тяготением к широкоугольной оптике. Есть и более поздние примеры, скажем, иллюстрации И. Глазунова к недавно изданной повести Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова». Широко использованный в них прием резкого масштабного противопоставления фигур переднего и заднего планов несомненно заимствован у кинематографа.

Любопытно отметить, что характер передачи пространства в классической дальневосточной живописи с его слабо выраженной линейной перспективой и сближенностью далеко отстоящих друг от друга планов очень напоминает эффект, даваемый длиннофокусной оптикой. В причинах этого еще предстоит разобраться.

Но подражание как первый шаг на пути овладения опытом живописи исчерпало себя довольно быстро. Сыграв свою роль, оно уступило место более глубокому изучению и переработке живописных богатств. Причем важно отметить, что это освоение шло параллельно с формированием кинематографом собственных выразительных средств.

Характерно, что при тесной связи с хроникой 30-х годов художественного языка уже упоминавшейся картины «Время, вперед!» ее изобразительное решение строилось также и на широком использовании открытий советских живописцев тех лет, в первую очередь А. Дейнеки Менее всего, однако, это означало механическое копирование полотен выдающегося художника. Действие фильма относилось к эпохе, получившей яркое отображение в его творчестве, поэтому созданный А. Дейнекой образ созидания нового мира был глубоко созвучен образу нашей картины. Эпический размах, монументальность и лаконизм композиций, ощущение света и радости — эти черты живописи А. Дейнеки воспринимались и перерабатывались в изобразительном решении «Времени, вперед!».

Было замечено, например, что мажорного звучания таких полотен, как «В Севастополе», «Будущие летчики», «Раздолье», «Эстафета по

кольцу» и других, художник достигал тем, что использовал контражур в различных его вариантах. Пронизанный солнцем воздух заполнял пространство картин, придавая их колориту какую-то особую светозарность. Этот художественный прием был использован и в фильме.

Точно так же было воспринято и стремление А. Дейнеки к монументальным формам, к большим плоскостям, на которых свободно размещались подчеркнуто объемные фигуры людей.

При этом стилистика фильма строилась на интенсивнейшем движении камеры как важнейшем выразительном средстве.

Таким образом, мы видим, что «живописность» и «документальность» отнюдь не противостоят друг другу, а могут быть равноправными элементами образного восприятия мира, более того, органически сочетаясь в рамках единой стилистики, они могут дополнять и обогащать друг друга.

Правомерен вопрос: можно ли объяснить правильно подмеченное В. Михалковичем тяготение современного кинематографа к статичным построениям лишь усилившимся вниманием его к живописи?

Думается, что в основе этого явления лежат гораздо более сложные и многочисленные причины.

К концу 60-х — началу 70-х годов «эффект узнавания» потерял свою былую привлекательность. Прием «осматривания» не только стерся, стал приедаться, но и потерял свое значение прежде всего потому, что основные функции информации взяло на себя телевидение.

В этих условиях возникла необходимость в развитии и углублении образного начала в пластике фильма. Камера стала замедлять свой безостановочный бег для того, чтобы внимательнее всмотреться в суть происходящих в поле ее зрения событий, дать им более глубокую, яркую и эмоционально насыщенную оценку. На смену осматриванию приходит вглядывание, узнавание уступает место познанию, изобразительность — выразительности.

Эта пристальность, сосредоточенность взгляда на мир и потребовала некоторого снижения динамической активности кинематографического зрелища, хотя говорить о статике, как о конституирующем признаке современного стиля, с моей точки зрения, нет оснований. Вероятно, правильнее было бы считать, что на смену внешней динамике все больше приходит насыщение кадра внутренней пластической энергией, мобилизующей внимание зрителя. Статика на новом этапе развития кинематографа перестала отождествляться с точкой зрения сидящего в зале, став частным случаем движения. Оно же, в свою очередь, также получает более глубокое истолкование, переходя от механического перемещения камеры в пространстве к динамике света и колорита.

Не следует упускать из вида и еще одно серьезное обстоятельство.

В условиях резко возросшего потребления изображения через кино- и телеэкраны и на фоне бурного темпа современной жизни безоглядное движение камеры и трансфокатора изрядно обесценилось как выразительное средство. Более того, иной раз оно начинает «работать» даже против картины, как это случилось, например, с телевизионным фильмом «Вечный зов». Поэтому частичный возврат к статике отразил реакцию зрителя на это вселенское, тотальное движение.

Тем не менее главным, определяющим для современного операторского искусства являются углубленные поиски средств образного отражения жизненных связей и закономерностей. Огромный опыт эстетического освоения действительности, накопленный живописью, оказывается в этих исканиях весьма полезным.

В этом отношении показательно воздействие, которое оказало изучение живописи на эволюцию методов киноосвещения.

Выше говорилось о том, как на смену условным театральным приемам освещения декораций и актеров остронаправленными лучами пришло увлечение сплошным рассеянным светом. Однако возможности такого метода были исчерпаны довольно быстро, и встала задача реабилитации света как мощного выразительного средства. Это отнюдь не означало реанимации отслуживших приемов. Проблема состояла в том, чтобы найти более точные и совершенные связи между реальностью и искусственно создаваемыми условиями освещения.

Любое освещение всегда связано с какими-либо источниками света или их сочетанием. Это может быть солнце, пасмурное небо, свеча, прожектор, керосиновая лампа, плафон, рефлектирующая поверхность и т. д.

Каждый из таких источников создает излучение, обладающее различными свойствами: интенсивностью, спектральным составом, различной степенью направленности или диффузности, расположением. Совокупность этих свойств достаточно полно характеризует сам источник света и его местонахождение. Поэтому, даже не видя его, мы можем по характеру освещения объекта с большой определенностью сказать, освещен ли он солнцем или лампой, падает ли свет из широкого окна или пробивается сквозь узкую щель, происходит ли действие днем, вечером или ночью.

Такая возможность возникает благодаря тому, что наш опыт познания действительности, на формирование которого, кстати, немалое воздействие оказывают в последние десятилетия документальное кино и телевидение, создает в нашем сознании определенные психофизиологические связи между характером освещения и его источниками.

Эта особенность восприятия позволяет зрителю не только увидеть то, что непосредственно изображено в кадре или картине, но и домысливать многое, оставшееся за их пределами.

В «Отказе от исповеди» И. Е. Репин изображает осужденного и священника на совершенно темном, нерасчлененном фоне. Фигуры обрисовываются одним узким лучом света, падающим слева и сверху. Однако как сильно заставляет работать воображение этот луч! Мы представляем себе и то узкое оконце, сквозь которое он пробивается в глухой мрак тюремной камеры, и давящую тяжесть ее каменных стен, и даже серый пасмурный день, чей слабый отблеск ложится на бледное лицо приговоренного к смерти. Предельный лаконизм выразительных средств, избранных И. Е. Репиным, стал мощным стимулятором зрительской активности. Мобилизуя воображение зрителя, художник позволяет ему увидеть гораздо больше того, что непосредственно изображено на полотне.

Говоря иными словами, любой характер освещения обязательно должен иметь свой «обратный адрес», и чем точнее этот адрес может быть определен, тем полнее и глубже впечатление от полотна или кадра.

Любопытно, однако, что бывают случаи, когда даже «безадресность» освещения может стать мощным выразительным средством.

«Я погрузился в глубокий сон — в сон, подобный смерти. Как долго он продолжался, я не могу, конечно, сказать; но, когда я опять раскрыл глаза, окружающие предметы были видимы. Благодаря странному сернистому сиянию, происхождение которого я сперва не мог определить, я мог видеть размеры и внешние очертания тюрьмы...

...Когда я приподнялся, тайна перемены, происшедшей кругом, сразу предстала моим взорам... Краски начали теперь блистать самым поразительным резким светом, блеск с минуты на минуту все усиливался и придавал стенным фантомам такой вид, который мог бы потрясти нервы и более крепкие, чем мои. Везде кругом, где раньше ничего не было видно, блистали теперь дьявольские глаза; они косились на меня с отвратительной дикой напряженностью, они светились мертвенным огнистым сиянием...»

Так описывает Эдгар По впечатления героя рассказа «Колодец и маятник». Атмосфера таинственности, ирреальности создается писателем с помощью «безадресности» источника света.

Другое дело, когда подобная неопределенность возникает в результате игнорирования оператором при освещении той или иной сцены объективных жизненных связей. Световая неконкретность дезориентирует зрителя, он подсознательно начинает искать сюжетную мотивацию характеру освещения и, не найдя ее, приходит к ощущению фальши и неправды, а следовательно, и художественной неполноценности.

На протяжении всей своей истории живопись шаг за шагом приближалась ко все более полному и глубокому познанию этих связей. Характерно, что при всем неисчерпаемом многообразии стилей, манер, почерков художники никогда не позволяли себе таких вольностей в

трактовке световой среды, которая до недавнего времени считалась вполне естественной в кинематографе. По части точности в воспроизведении эффектов освещения реалистическую живопись можно считать куда более документальной, чем, скажем, претендующая на правдивость, но весьма поверхностная операторская работа в фильме «Сумка инкассатора».

Вряд ли, например, удастся найти в мировой живописи полотно, где контражурный свет использовался бы вне его сюжетных функций, только для того, чтобы «отделить» фигуры от фона. Даже в «Тайной вечере» Тинторетто, где контражур служит средством спиритуализации образов, художник дает ему совершенно бытовую мотивировку, располагая светильник позади Христа и сидящих возле него апостолов. В кино же световой «шнур» на фигурах, никак не связанный с реальным эффектом освещения, долгие годы считался обязательным. Инерция этого стереотипа существует и поныне.

Если можно говорить о влиянии живописи на лучшие современные операторские работы, то оно ощущается прежде всего в том, насколько расширилось и обогатилось видение операторами окружающего мира, их умение найти и передать на экране все новые его грани и свойства. В частности, развитие принципов киноосвещения в настоящее время явно направлено на то, чтобы сочетать его выразительные возможности с максимальным приближением к естественности и натуральности. Свое идеальное выражение эта тенденция получает в тех случаях, когда появляется возможность решить художественную задачу, освещая актерскую сцену находящимся в кадре источником света, например, лампой или фонарем.

Большие, практически никак еще не используемые возможности может открыть перед кинематографом тщательное изучение колористических достижений живописи.

Цвет — это, пожалуй, самая отсталая область операторского искусства. Пока что наши усилия направлены в основном на то, чтобы добиться физиологически точного воспроизведения цветов снимаемого объекта. Картины, где можно говорить о каких-либо осмысленных колористических решениях, крайне редки.

И дело здесь не только в плохом знании законов колорита. Дело, думаю, в том, что такие решения должны закладываться еще на стадии сценария, в совместной работе драматурга, режиссера, оператора и художника, который в условиях нашего кинопроизводства вынужден заниматься декорационной частью фильма, но никак не изобразительным решением в целом. Между тем полноценное творческое содружество в работе над изображением могло бы открыть возможности для создания специфически кинематографического вида колорита — динамического колорита. Овладение им позволило бы значительно расширить арсенал изобразительных средств.

В то же время я полностью солидаризируюсь с И. Розенфельдом, который видит определенную опасность в чрезмерном увлечении цветом. Черно-белое изображение — это могучий инструмент в руках подлинного художника, и вряд ли следует предавать его забвению.

При чтении материалов дискуссии невольно возникает мысль, что наступило время, когда творческое вдохновение кинематографисты должны искать прежде всего в картинных галереях. Мне кажется, что не следует торопиться с провозглашением «живописного» стиля. Конечно, кинематограф обращался и будет обращаться к опыту смежных искусств, и не только живописи, но главным все же остается его стремление к созданию собственного языка. А эпитеты — дело условное и преходящее.

●

Случайно ли наблюдаемое в последние годы возрождение повышенного интереса кинематографа к активной пластике?

К концу 60-х годов стала обнаруживаться недостаточность того приближения к реальности, которое дало освоение опыта документального кино. В этой объективированности изображения стал ощущаться некий техницистский холодок, недостаток того чисто человеческого чувства, той духовности, в которой так нуждается человек эпохи НТР.

Вспомним в связи с этим, с какой непримиримостью изгонялось из большинства наших

картин все, что так или иначе было связано с красотой окружающего мира. «Лакировка», «открыточность», «стерильность», «красивость» — эти слова стали бранными в нашем кинематографическом лексиконе.

Борьба с красивостью, несомненно, отражала реакцию на определенные отрицательные явления в нашем кинематографе, однако далеко не всегда удавалось определить грань, отделявшую красивость от подлинной, реальной красоты. Сплошь и рядом вина за это ложилась отнюдь не на оператора, потому что одно и то же изображение может приобретать совершенно различные свойства в зависимости от контекста фильма.

Тем не менее нарочитая деэстетизация действительности оказалась столь же вредной и лживой, как и откровенное украшательство, ибо она преднамеренно лишала предметы и явления таких свойств, как совершенство, гармоничность, выразительность, завершенность.

В той зрелищности современного кинематографа, которую М. Туровская и И. Розенфельд справедливо считают характерной для его изобразительной стилистики, возрождение интереса к красоте окружающего мира играет немаловажную роль. Достаточно вспомнить буйную декоративность картины М. Лотяну и С. Вронского «Табор уходит в небо» или почти языческое одухотворение природы в «Степи» С. Бондарчука и Л. Калашникова, чтобы понять, что в таких произведениях красота из свойства формы становится элементом содержания.

Разумеется, здесь важно не впасть в абсолютизацию этого явления и избежать нового перекоса. Жизнь сложна, в ней радость уживается с горем, а прекрасное соседствует с уродливым. Поэтому решение вопроса о том, г д е и к а к искать красоту, зависит не только от художественного, но и от нравственного чутья художника. И здесь ошибки чреваты серьезными потерями, как это случилось, например, в «Супругах Орловых», где объектом любования был избран... холерный барак. В таких случаях эстетические категории вплотную смыкаются с этическими. Насильственная прививка красоты обернулась художественным просчетом.

В своей статье Б. Рунин высказывает справедливое суждение о том, что «техника неуклонно толкает киноискусство в сторону все большего и большего жизнеподобия, видимо, отвечая тем самым также и общественной потребности».

К этому хотелось бы добавить, что, добиваясь иллюзии достоверности мира, фиксируемого на пленку, кинематограф обеспечивает зрителю наиболее полное и глубокое его восприятие. Любопытно, что характерное противоречие внесло в этот процесс стереоскопическое кино: пространство кадра, совершив физический, а не иллюзорный прорыв в третье измерение впереди и позади экрана, оказалось как бы туго перепоясанным узкими рамками обычного экрана. В результате создалась совершенно новая условность, которая, видимо, и мешает пока стереоскопии занять свое место в ряду выразительных средств.

Думаю, однако, что нам предстоит увидеть в ближайшем будущем стереоскопическое широкоформатное кино, где это противоречие может оказаться снятым. Трудно в связи с этим строить какие-либо предположения, но можно допустить, что это будет качественно новый этап в развитии выразительных средств кинематографа, в его сближении с реальностью.

Важно подчеркнуть, что, помимо давно отмеченной массовости восприятия, именно в этом сближении заключаются принципиальные преимущества кинематографа перед телевидением. Очевидно, в обозримом будущем телевидение не сможет добиться той зримости, реальности воплощаемого пространства, дать зрителю тот контакт с действительностью, который сейчас возможен только через киноэкран со всеми его модификациями. Поэтому думается, что именно здесь находится тот плацдарм, на котором будет разворачиваться борьба за зрителя. И поэтому усиление эмоциональной насыщенности кинозрелища, его яркости, образности, увлекательности становится насущнейшей задачей.

Евгений Григорьев

Соавторство? Сотворчество!

Беседу ведет Л. Ягункова

— Начиная свою работу в кино, вы были одним из кинодраматургов, тяготеющих к «авторскому фильму» — фильму, в котором постановщиком выступает сам автор сценария, художник, способный дать наилучшую и точнейшую экранную интерпретацию своего произведения. Отчего же, закончив Высшие режиссерские курсы, вы не настаиваете на том, чтобы ставить фильмы по собственным сценариям?

— Наверное, потому, что я пока не чувствую себя режиссером. Скорее всего я могу работать на съемочной площадке не хуже многих, поставить картину по своему или чужому сценарию. Но, оказывается, это мне пока не столь интересно. Не интересно в том смысле, что мне не удается в этом деле достичь той полноты самовыражения, той радости самоотдачи, которую я испытываю, когда пишу — пишу и вижу перед своим внутренним взором написанное. Очевидно, режиссура требует какого-то иного комплекса человеческих возможностей, иного склада воображения, иного склада натуры. На производстве фильма я сразу же в этом убедился. Режиссер — это не только художник, но и талантливый организатор, если хотите, даже организатор-администратор. Я убедился, что легко и свободно чувствую себя пока только за письменным столом. И, значит, пока останусь только сценаристом.

— Таким образом, вопрос об отношениях сценариста и режиссера по-прежнему имеет для вас первостепенную остроту. Хотя за пятнадцать лет вам приходилось работать с разными режиссерами, вы так и не нашли себе постоянного соавтора. С чем для вас это связано?

— А много ли у нас в кино таких вот постоянных содружеств? Габрилович и Райзман. Да, пожалуй, еще Брагинский и Рязанов. Больше не помню. Как правило, сценарист работает с разными режиссерами. И нередко приходится слышать, что не он выбирает себе партнера, а его выбирают. Но, конечно же, этот выбор обоюден. Сценарист доверяет режиссеру свою работу, а режиссер «доверяется» сценаристу — его интересам, его вкусу, его опыту, доверяется его «материалу». Проблема состоит в том, чтобы о б а не ошиблись в своем выборе, чтобы у сценария нашелся «восприемник» — режиссер, для которого этот сценарий станет родным, «своим».

Когда я пишу сценарий, я заранее ревную его к неизвестному мне «соавтору», который придет и «присвоит» себе мою работу. Естественно, я употребляю это слово не в расхожем, а в высшем смысле. «Присвоит» — значит пропустит через себя, ощутит как свою собственную. Но при этом, безусловно же, изменит многие акценты, осветит что-то иначе, а иногда и придаст совершенно иное звучание той или иной теме фильма. И нет большего удовлетворения для сценариста, как услышать от режиссера: «Здорово ты это сложил!» — значит, он прочитал все моими глазами. Но в то же время и грустно оттого, что по существу твоя работа уже завершена и окончательный результат будет зависеть от другого художника. Ты свое сделал — теперь дело за режиссером. Он-то и будет главным действующим лицом в драме, которая называется «постановка художественного фильма». Фильм — дом, который строят многие, но прежде всего режиссер. И чаще всего автор сценария ни

кирпичика в реальное строительство этого дома не кладет. Он уже поработал — представил чертежи. Правда, с правом наблюдать за строительством и быть готовым к тому, что в чертежи будут внесены немалые изменения.

— Впервые встречаю такую точку зрения. Ведь обычно кинодраматург яростно отстаивает свое авторство, вменяя в обязанность постановщику фильма воплотить на экране «его сценарий» — такой, каким он ему «видится». От режиссера в таком случае требуется, чтобы он, верный и «духу», и «букве», и не теряя ни малейших нюансов, «ставил так, как придумано». Какие страсти, какие баталии разыгрываются по этому поводу на газетных и журнальных страницах! Сценарист Виктор Мережко заявил, например, что уходит из кино в театр, потому что хоть однажды хочет увидеть именно то, что он написал, а театр, как он считает, для этого предоставляет больше возможностей. Это ли не жестокий упрек в адрес режиссуры? По убеждению Мережко, в кино ему «повезло» лишь однажды — когда Мельников поставил по его сценарию фильм «Здравствуй и прощай»...

— Да нет, моя точка зрения не оригинальна: так думают многие — в этом нас, драматургов, убеждает кинематографический опыт. Но в то же время я допускаю, что другому сценаристу в силу его человеческих и творческих особенностей многое в этом опыте кажется особенно горьким. Я понимаю Мережко. Фильм рождается один-единственный раз — сценарий уже нельзя спасти, отдать в другие руки. И видеть, как твои замыслы — живые, пронзительные, трепетные, такие, как у Мережко, — становятся чужими у тебя на глазах, больно. Это ведь даже больше, чем поражение, потому что здесь ты бессилен и даже не в праве изменить случившееся. Ну что тут можно сказать себе в утешение? Что ты не виноват? Ты написал хороший сценарий. Ты состоялся как художник. Допустим, это может кого-то утешить. Но, по-моему, смысл-то не в том, что надо кого-то утешить, а в том, чтобы постараться разобраться, где здесь «корни зла».

Я сейчас работаю с будущими кинодраматургами — у меня мастерская во ВГИКе. Первая заповедь, первое наставление им: сценарий — это самостоятельное произведение. Но если сценарий — самостоятельное произведение, то возникает «каверзный вопрос»: так ли уж важно, будет ли по нему поставлен фильм? Ведь не даром же кинодраматургию называют «особым видом литературы». Сценарий можно печатать и для прочтения. И у нас есть несколько сценаристов-художников, чьи произведения представляют собой явление и вне кинематографа. Но не стоит забывать о том, что сценарная запись развивается и обогащается с развитием и обогащением кинематографической формы. В сценарии существует определенная образная система, которая полностью раскрывается не иначе, как средствами кино. Вот почему, в конечном счете, сценарий обречен своим функциональным, чисто профессиональным предназначением или перейти в узкопрофессиональную режиссерскую разработку, или замереть на позиции «литературного сценария», так называемого «особого вида литературы», придуманного, видимо (пусть меня простят некоторые коллеги), для утешения сценаристов, мечтающих о литературном творчестве.

Сценарий пишется все-таки не для чтения, а для воплощения в зримых экранных образах «Образ» в сценарной записи — это сложнейшее явление. Он заранее предполагает не читателя, а зрителя. В нем заключено органическое сочетание драматического, живописного, музыкального, литературного начал, порождающее новое художественное пространство. Увидеть «образ» в сценарии дано не каждому и уж, конечно, не рядовому читателю, но прежде всего кинематографисту: именно он увидит и получит подлинное наслаждение. Зато в фильме этот образ, видимый до поры до времени только профессионалу, должен быть «виден» каждому зрителю, правда, конечно, с поправкой на определенную зрительскую культуру. В этом — предназначение режиссера, его задача, его творческое умение.

Если говорить об общем уровне профессиональности сценаристов и режиссеров, то у меня сложилось впечатление, что сценаристы в

в большинстве, повторяю, в большинстве мыслят интереснее, своеобразнее, сложнее режиссеров. Отсюда — и ножницы между сценарием и картиной, отсюда и обилие усредненных, посредственных фильмов. Поскольку режиссер объединяет и использует ум, волю, талант других художников, его положение обязывает быть по профессиональному уровню выше их всех вместе взятых. И как жалок, но и опасен, тот режиссер-ремесленник, который ничего толком не знает, ничего в себе не выносил и живет за счет чужого вдохновения, чужого душевного трепета, объединяя сценариста, оператора, актеров и других художников под своим формальным, порой механическим руководством. Такой режиссер может более или менее добросовестно следовать «букве» сценария, но образной системы его не видит, не понимает — и отсюда разрушается весь замысел. Такой «мастер» опростит, офальшивит и самый талантливый сценарий.

Итак, первое условие успешной работы над фильмом — это обоюдный и притягательный талант режиссера и сценариста.

— Что и говорить, условие ясное. Но неужели за десять лет работы в кино тот же Мережко не встретил двух-трех режиссеров, равных ему по таланту?

— Кроме обоюдного таланта от режиссера и сценариста, по моим наблюдениям, требуется еще одно профессионально-человеческое качество — взаимное уважение и доверие. Нет в мире двух людей до совпадения похожих. Стало быть, режиссер — это уже не ты, это другой человек с другим комплексом ощущений. И сценарий твой он не увидит точно таким, каким он видится тебе. Разумеется, можно найти режиссера, который способен «присвоить» твой сценарий — я говорю не о соавторстве в обычном смысле этого слова, но о глубоком внутреннем соответствии между режиссерским и драматургическим замыслом. Однако и в этом случае режиссер остается художником, имеющим право на свое видение, свою интерпретацию.

Представьте, вы — сценарист, экранизируете какое-то прозаическое произведение, близкое вам по содержанию и по духу. Вы можете буквально, с дословной точностью перевести его в сценарную запись, а можете, отталкиваясь от какого-то эпизода, какого-то образа, свободно его интерпретировать, при этом также оставаясь верным его сути, его духу. Думаю, не надо здесь доказывать, что у сценариста в этом случае есть право на авторское прочтение экранизируемого произведения — оно должно быть бережным, но вместе с тем и творческим, учитывающим разницу между литературным и кинематографическим произведением. Такое же право есть у режиссера, берущего в работу ваш сценарий: он тоже, если он художник, может и должен импровизировать на «вашу тему».

— А если эта импровизация уведет его далеко от первоначального замысла?

— Все зависит от режиссерской ответственности, от интереса и уважения к миру сценария. Есть импровизация творческая, она идет от стремления режиссера освоиться в материале, зажить в нем, почувствовать себя причастным к его написанию. И есть импровизация, которую импровизацией назвать трудно — надо бы назвать как-то иначе, так как она идет либо от невнимательности режиссера, от непонимания каких-то основополагающих моментов в сценарии, либо от тщеславия, самоцельного стремления поставить на своем; наконец, она может диктоваться неблагоприятными производственными условиями — этот фактор тоже очень важен. Я признаю и воспринимаю интерпретацию как строго и сугубо внутриэпизодную, не нарушающую общедраматическую коллизию.

— Подразумевает ли это определенную «свободу действий» для режиссера?

— Разумеется, но при том сотрудничестве, которое непременно должно рождаться между сценаристом и режиссером в процессе работы над фильмом. Такого рода сотрудничество — это особого рода опыт человеческих взаимоотношений. Можно быть блестящим художником и в то же время абсолютно беспомощным в общении с другим художником. Это непростое умение: вдохновить режиссера, зажечь его своей мыслью, перелить в него «свою кровь», ничего не расплескав, бережно донести

все, чем жил, чем полон был, когда писал сценарий.

Работа двух авторов всегда сложна и трудна, требует выдержки, деликатности, умения понять другого и рассмотреть его точку зрения, порой требует просто физического здоровья, не говоря уже о душевном, ну и, конечно же, чувства юмора и чувства меры. Ими не всякий обладает: иной (будь то сценарист или режиссер) так упрям, так самоуверен, то есть уверен в каком-нибудь придуманном им эпизоде, порой мелочи, что хоть режь его, а он не уступит. Удивительно, как два умных, талантливых человека могут измучить, измотать друг друга, даже опустошить. Ну это, конечно, крайности.

Вспоминаю работу над картиной «Три дня Виктора Чернышева», которую снимал по моему сценарию «Простые парни» режиссер Марк Осепьян. Могу сказать: это его картина. Он ее «выстоял» — я только был «при сем». Не знаю, ощущал ли он мою помощь, но для меня это в общем-то была трата времени; и хотя я был «при режиссере», я не прочувствовал смысла своего присутствия. Это не упрек в адрес режиссера: оба мы делали свои первые шаги в кино и не обладали еще тем профессионализмом, который подразумевает уважение и внимание к партнеру.

С удовольствием вспоминаю, как начинали мы работать с Г. Егиазаровым над экранизацией романа Ю. Бондарева «Горячий снег». Работали «за столом» вместе, и как мне кажется, именно в «застольный» период я помог режиссеру «зарядиться» будущим фильмом. В дальнейшем я от группы отошел, на съемках не был, и, безусловно, это не лучшая практика работы с режиссером и совесть моя «обагряна». Но когда, спустя некоторое время, я смотрел картину, то явственно ощутил свое «закадровое» присутствие: таков был эффект «застольной» работы. Потом, от картины к картине, мой опыт общения с режиссером увеличивался, становился менее экстремальным и, как я думаю, более профессиональным и более результативным для нашего общего дела — фильма.

Я считаю, во взаимоотношении сценариста с режиссером должен быть сознательный момент, я бы даже сказал, расчет: надо точно определить (разумеется, при условии полного взаимопонимания), что режиссер намеревается и что он реально может сделать из твоего сценария. В стремлении донести до режиссера свой замысел важно не подавить, не разрушить замысел самого режиссера. И порой приходится отказываться от самых дорогих сцен в своем сценарии, которые режиссер явно «не вытянет», исказит — и не потому, что он плох, а потому, что у него иного склада дарование. Бесполезно и вредно заставлять его прыгать в длину, когда он прыгун-высотник! Всегда надо помнить о том, что главное — это общее дело. Финальное — фильм! А нет — так незачем было и огород городить. Отдав свой сценарий именно этому режиссеру, ты изначально предполагаешь свое доверие к нему, которое по ходу дела должно обогащаться знанием природы его таланта. И твое дело направить или даже скорее выправить свой сценарий, согласуясь с личностью этого художника.

Однако сразу оговорюсь, при всем моем понимании этих моментов, «производственник» я трудный: не хватает «холодной головы», так необходимой в нашем деле. Мне, как, наверное, и многим сценаристам, кажется, что я довожу литературный сценарий до предела выражения собственного «художественного максимума» — как говорится, ни убавить, ни прибавить, а потому, следовательно, всяческие переделки, перекройки, увязки, утряски его только могут испортить. А между тем не могу не признать, что контакт двух художников, взаимопроникновение их талантов и их диалогические воззрения на сценарный материал часто могут быть очень плодотворны: начинаешь иначе смотреть на свой сценарий и порой делаешь его лучше. Ну, а потери — они неизбежны. Ведь режиссер снимает с в о й фильм по твоему сценарию.

Суровой и необходимой школой стала для меня моя первая работа в кино — фильм «Наш дом», поставленный В. Прониным по моему дипломному сценарию «Шоферы». Когда этот двухсерийный сценарий попал на производство, сразу же столкнулся с жесткими требования-

ми. Все — в одну серию. Легко сказать! Вот тут-то я понял, что значит переделывать свой родной, выстраданный сценарий, исходя из производственной ситуации: время года, место действия, актеры, сроки, наконец, физическое и моральное состояние тех, с кем пришлось делать картину. Я понял, что минутами сценарист чувствует себя, как сказочный визирь: он должен обладать определенным обаянием, деликатностью, мудростью, чтобы не повредить сценарию и принести пользу всему коллективу. Я переделал сценарий, отказавшись от, можно сказать, чуть ли не главной сюжетной линии: от линии Володи, одного из четыре братьев Ивановых. Отказался от истории его любви, женитьбы, разрыва. Пришлось написать ему другую партию, но я старался, чтобы она звучала в унисон с той, прежней. Зато я сохранил три другие партии — Николая, Димки, Сергея. Правда, в изображении Сергея многим пришлось поступиться — но это уже потом, в процессе работы. Дело в том, что младшего из братьев, Серегу, режиссер видел мальчишкой лет десяти. Я же написал тринадцатилетнего подростка — другой мир, другие проблемы. Режиссеру интересней было с маленьким Серегой: мир ребенка ему был понятнее и важнее, чем мир подростка. В результате самых дорогих мне сцен десятилетний мальчик просто «не вытянул» — и от них пришлось отказаться. Я постарался, чтобы главная, принципиальная для этого образа черта — мальчишеский негативизм — раскрывалась опосредованно, через других героев, как в той сцене, когда учительница приходит жаловаться на него родителям. («Все написали — хотим быть полярниками, геологами, космонавтами, а Сережа написал — хочу быть парикмахером».) Сам герой — за кадром; мы судим о нем по реакции других. На таких условиях можно было смириться с десятилетним исполнителем. Но, конечно же, из образа Сереги ушел «нерв», трепет — это было досадно.

Режиссер не поощрял моих героев «на рефлексию» — он хотел подчеркнуть в них «здоровое начало», он искал в них черты гармонические. Когда мы начали вплотную работать над сценарием, приспосабливая его к съемочной площадке, я окончательно убедился: Пронин-реалист будет всячески подчеркивать реалии быта, будет исследовать жизнь семьи Ивановых на ином уровне, нежели это сделано в сценарии. А даже и после переделок и сокращений «Шоферы» тяготели к притче. Притча прочитывалась в глубине той конкретной формы, в которую укладывались перипетии сюжета. «Жили-были старик со старухой и было у них три... нет, четыре сына. Старший...» — и пошел рассказ о сыновьях. И каждый из них по существу оказывался в той классической ситуации, которая еще издавна выражена словами: «Направо пойдешь — коня потеряешь, налево пойдешь — себя потеряешь, прямо пойдешь...» — и тому подобное. Пронин же снимал фильм — бытовой, сугубо реалистический. Потому-то и на главные роли он взял А. Папанова, тогда только что блестяще, в строго реалистической манере, сыгравшего Серпилина в «Живых и мертвых», и Н. Сазонову — актрису доподлинную, житейски убедительную. Это были актеры, с которыми ему легко и радостно было работать, таких исполнителей он глубоко понимал и доверял им. И их совместная работа была по достоинству высоко оценена. И сейчас по прошествии времени я думаю, наверное, было бы лучше, если бы и роли сыновей играли молодые актеры такого же склада. Но среди них, пожалуй, только один А. Локтев (Володя) обладал схожими чертами актерской индивидуальности. Дело в том, что я-то видел в характерах братьев Ивановых черты заостренные, экстремальные и настаивал на своем «видении». В результате чего режиссер пригласил сыграть Николая и Димку двух актеров героико-романтического плана, актеров школы Ю. Завадского — В. Бероева и Г. Бортникова. В ходе работы режиссер тянул их к «реалиям» человеческого существования, а сами актеры «рвались в облака» — ведь к тому были предпосылки и в сценарии. В итоге, многие эпизоды этой картины я переживаю как свою заторможенную эмоцию. И теперь уверен: не надо мешать режиссеру ставить с в о й фильм, если уж ты ему доверил сценарий.

— Итак, вы считаете, что режиссер вправе по-своему интерпретировать написанное, игнорируя то, что сам материал определяет форму, подсказывает метод?

— Давайте уточним: только в том случае, если «драматургия фактуры» достаточно гибка. Чуть ли ни все мои сценарии, нашедшие путь к экрану, по своей фактуре — просты, «обыденны», и вроде бы они предполагают строго реалистическое прочтение, их можно ставить буквально по внешнему рисунку сюжета, эпизода, диалога. В то же время все они жанрово неоднозначны, даже «Шоферы» и «Простые парни», по которым были сняты сугубо реалистические фильмы. Честно говоря, хотелось бы, чтобы мои «драматургические аргументы» находили в фильмах более сложное и более разнообразное выражение.

Дело в том, что к одним и тем же выводам можно прийти по-разному. Мысль можно задать сразу — и дальше ее иллюстрировать, так сказать, выстраивая простейшую систему доказательств. Мысль можно задать — а потом идти к доказательству от противного, отвергая противоположные аргументы, чтобы оставить поле деятельности только для этой мысли-идеи. (К слову сказать, я очень люблю форму метаморфозы. Очень! Один из моих любимейших авторов — Гашек. Величайший нонконформист и революционер.) Но, конечно, самый плодотворный и естественный для киноискусства метод — ассоциативный: накапливая эмоции, зритель исподволь приходит к мысли. Мысль эта не преподносится автором впрямую, она рождается у зрителя самостоятельно под влиянием развития художественных образов. Ассоциативный метод, конечно же, самый чувственный, самый «актерский» и, пожалуй, один из филиграннейших. Он открывает большой простор для формальных поисков.

Я вообще люблю, когда форма «играет», переливается — от напряженных диалогов при «восьмерке», когда камера перебрасывается от собеседника к собеседнику, до одного сплошного «немого» действия. Монолог люблю и потому очень часто, сплошь и рядом применяю в ы б р о с! в с п л е с к! к р и к! — и необязательно изустный, закадровый — сильней. Монолог использую и как завершающую точку, и как многоточие, как бесконечность Млечного Пути, и как обрыв, как напряженную силовую паузу, которая перечеркивает одним разом все предыдущее и вроде бы интересное драматургическое построение: после такого «удара» возникает ощущение пространства и простора. Этот «удар» должен рождать чувство нового вздоха, ощущение глотка чистого воздуха, наполненность озоном, больше того, Нового рождения, Революции. Не для героя, а для зрителя. Я люблю этот прием — стараюсь подготовить его тщательно и исподволь, чтобы для зрителя он произошел внезапно, как вспышка, как озарение. По своей внутренней сути это — откровенный авторский диктат. Наверное, его можно назвать приемом дидактическим. Таков, для примера, финал сценария «Простые парни» — письмо Виктора Чернышева к Петру («Я приеду совсем другим человеком и жить буду по-другому. Я знаю это точно, и можешь мне верить. Я сейчас только понимаю, как неинтересно и бесцветно прошли мои девятнадцать лет, а все говорят, что это лучшие годы. А я их простоял на углу, как говорится») и затем — «выход к зрителю» двух популярнейших людей — Юрия Фокина, телевизионного комментатора, и эстрадной певицы Эдиты Пьехи: они комментируют письмо Чернышева, оказывается, так и не написанное, и предлагают подумать, что же с ним станет, когда он вернется из армии.

Да и в «Шоферах», пожалуй, я уже пользовался этим приемом. Была там, к примеру, сцена, в которой Серега готовит брату «звуковое письмо»: «...загорелась лампочка, Сергей улыбнулся и сказал: «Коля, это я». И замолчал. Он смотрел прямо перед собой, и мысли душили его. Пауза росла. Она становилась страшной, мучительной. Сережа смотрел — он хотел понять, он думал. Если бы мир мог воспринять его взгляд, он бы дрогнул, очнувшись, и откликнулся. И было больно от этого взгляда и тревожно. Сергей пошевелил губами и еще раз выжал улыбку: «У нас все хорошо. Все нормально... У Вовки тоже — нормально. Ты пиши. И приезжай!.. В отпуск».

А финал «Шоферов» — сон отца! Ему снятся дети — все четверо; они сидят за громадным столом по правую руку от него, а по левую — их сверстники в военном, фронтовики. И встает один из тех — слева. И говорит отцу: «Ты был хорошим солдатом, ты остался хорошим солдатом; ты воспитал хороших сыновей. Скажи, что ты хочешь?» И отец задумчиво отвечает: «Для себя ничего не хочу: уже отхотелся. Хочу для своих детей. Хочу, чтобы стол их всегда был полон, а не вполовину, как у нас. И чтобы не видели они наших бед и нашего горя, будь оно проклято...»

Я не задавался вопросом, как это снимать. Я писал так потому, что не мог иначе. Я живу в этом, в двадцатом веке. И мой читатель-зритель тоже. Я предполагаю у него определенную «подготовку» и пользуюсь различными выразительными средствами для того, чтобы донести до него свои мысли. Даже простая информация в наш век требует разнообразия в подаче материала. Вот почему прямолинейные, «догматические» по форме произведения все сокрушительнее терпят у зрителя крах. И уж коль скоро информация — социальная, политическая, образовательная, просто житейски-бытовая, наконец, создает такое многообразие форм выражения, то как же многообразно должно быть искусство!

Когда стремишься выразить сложность мира и при том пробиваешься к ясности мысли, к очищенности ее, всегда тяготеешь к смешению жанров. При широком диапазоне действия, при широком охвате жизненного материала неизбежна внешняя коллажность, разнохарактерность приемов. Я подчеркиваю, внешняя, поскольку внутренняя цельность и ясность авторского посыла необходимы для всякого художественного произведения. Я убежден, чем сложнее замысел, тем вероятнее жанровая многослойность. Во все эпохи великие писатели понимали это. Трагедия вполне уживается с элементами мелодраматизма и не исключает дидактического сарказма. Это мы видим и у Шекспира. А ведь со времен Шекспира мир куда как усложнился. Кроме того, жанровое переключение создает своеобразный ритм, нерв — опять-таки Великие это прекрасно понимали. У Мольера или Бомарше тому множество примеров. Когда сегодня драматург ищет ритм и внутреннее напряжение, он неизбежно обращается к магии «игры жанрами». Но зачастую избегает ее, боясь упреков в эклектизме, и тем самым теряет себя, теряет путеводную нить, которая сама шла ему в руки.

— И, наверное, очень часто причиной тому становилось «веское» соображение: как на то посмотрит режиссер, поймет ли глубину авторских намерений?

— Да, очень часто. В таких случаях у некоторых сценаристов замыслы умирают, еще окончательно не сформировавшись. И они выдают такую продукцию, которую с легкостью «склюют» режиссеры и которую заведомо примут в «инстанциях». Эта продукция бывает хорошо и профессионально сделана, но драма состоит в том, что она ниже духовного, художественного потенциала авторов. С другой стороны, не просто решиться писать «в стол», без реальной перспективы осуществиться как автор для кинематографической аудитории. Ведь, мы уже об этом говорили, по моему глубокому убеждению, сценарий пишется для экрана. Однако выход, как, впрочем, и всегда, только один — работать без оглядки «на авторитеты». Актуальная тематика нуждается в новаторском языке. Между кинодраматургией и кинорежиссурой существует своего рода «обратная связь»: нетрадиционные, новаторские драматургические произведения активизируют режиссуру, будят заинтересованность, инициативность, помогают художникам-режиссерам осознавать себя, свое место в кинематографическом процессе.

— И все-таки, очевидно, чем сложнее и индивидуальнее сценарий, тем труднее найти режиссера, способного его «освоить»?

— «Освоить» и... «присвоить». Талантливый режиссер, обладающий подлинной самобытностью, пожалуй, осторожнее в своем выборе, чем ремесленник. Эта осторожность — от высокой ответственности и художественного максимализма. Кому только ни нравился в свое время мой сценарий «Простые парни» —

и Таланкину, и Хуциеву... Но не брались: говорили — не мое. И я понимал их. Несколько сценариев так и остались у меня в столе — до сих пор на них не нашлось режиссера. Такая же участь чуть было не постигла и «Романс о влюбленных»...

— Поистине счастливый случай, что нашелся режиссер, который взял на себя смелость поднять эту махину. По форме «Романс о влюбленных», пожалуй, — один из самых необычных, нетрадиционных сценариев, с которым когда-нибудь приходилось встречаться.

— Я говорил неоднократно: для меня самого было полной неожиданностью, что мои герои заговорили белым стихом. Когда я придумал эту историю и изложил ее на трех страницах — все было ясно: о чем, зачем и для чего. Неясно было только — как, какими средствами это решать. И вдруг — стихи! У меня и раньше были такого рода опыты, но робкие. Например, в одном из вариантов сценария «Простые парни» каждый эпизод начинался и кончался чем-то вроде «зонгов» — это были по сути своей дидактические авторские комментарии ко всему происходящему. Не очень-то «складно» они у меня получились — из всех «зонгов» понравился мне только один: я его отдал в финале Эдите Пьехе. А до того и подавно не писал стихов.

И здесь я испытывал такое удивление, что дух захватывало. «Романс» стал для меня потрясением, открытием самого себя! В работе над ним я в большей степени, чем когда-либо, испытал, что такое «внутренний самозапуск произведения» — есть такое понятие у нас, у драматургов; оно означает, что произведение начинает жить по своим собственным внутренним законам и все твои силы, способности, накопленный профессионализм, выдержка, ум требуются единственно лишь для того, чтобы *идти за произведением, жить по его законам*. Порой я и сам не понимал, что я пишу — то ли очень здорово, то ли полную чушь. Но остановиться уже не мог. Работа была еще не окончена, а я уже знал: в этом сценарии нельзя будет поступиться ничем. Когда ставились «Шоферы» («Наш дом») и «Простые парни» («Три дня Виктора Чернышева»), то целые сцены, задуманные, написанные, важные для меня, я должен был (*сам!*) выбросить — они были «неусвояемы» режиссурой в силу своей жанровой «неожиданности», хотя для меня никакой неожиданности в их появлении не было. Я пожертвовал и финалами обоих сценариев, о которых уже рассказывал. Но в «Романсе» — я твердо знал — никакие компромиссы невозможны. Для меня «Романс» вообще любимое произведение, и «выходил на режиссера» я предельно собранным.

— Не противоречит ли это заявление сказанному выше? Только что вы говорили иное: такт, выдержка, уважение к миру другого художника предполагают возможность «договориться», выработать общую платформу.

— Может быть, и противоречит. Я же оговорился, что я плохой производственник — совместная работа с режиссером для меня хотя и процесс неизбежный, но мучительный. Не требуйте от меня вашей критической логики. У нас своя логика. Никаких уступок, пока не убедишься, что этих уступок требует новое и по-новому прекрасное произведение, которое рождается по твоему сценарию.

— Были ли сделаны в итоге такие уступки в «Романсе»?

— А как вы думаете? Скажу и о них. Но сначала хочу еще раз подчеркнуть нечто программное для себя: сценарист должен быть уверен, что сценарий стал режиссеру родным, что он любит его, как *свое* детище, режиссер должен выстрадать, завоевать право изменить что-то в сценарии, скорректировать по-своему, наконец, домыслить его. Так оно и случилось: режиссер А. Михалков-Кончаловский полноправно вошел в сценарий. В ходе нашей работы смещались некоторые акценты, возникали новые мотивы, но суть оставалась неизменной. Об этом стоит рассказать подробнее.

У моего сценария было такое название (я его так для себя выразил): «Очень печальная и красивая повесть о том, как два человека любили друг друга». Я писал о любви и о том, что она несет, и что отнимает, и что оставляет в каждом, кто любил. Я думал — и сейчас

так думаю, — любовь такая, какую пережил мой герой, не проходит бесследно. Если уж он любил так светло и глубоко, он накопил в душе нечто такое, что нельзя разрушить, зачеркнуть. Он потому-то умирал и не умер, что любил по-настоящему, пусть несчастливо, но истинно. И выстоял и остался жить — и не сломленным, а просто выстрадавшим свою будущую жизнь. Он выстоял, потому что понял: не напрасна была его любовь. Не напрасна! Ибо в ту минуту, когда само его существование, казалось, потеряло смысл и он погибал, она, его любимая, бросилась к нему. Она — совсем недавно сказавшая: «я другая», бросилась к нему и заплакала над ним, вместе с ним — по их любви. После этого мне уже не страшно было за него, за них обоих — я уже знал, что бы ни случилось дальше, каждый из них останется Человеком. Ибо любовь не проходит бесследно — вот что для меня всего важнее было высказать. Если человек способен был жить на таком сверхчеловеческом накале чувств — он уже не может «потерять себя». Его нельзя сломить, подавить — он обрел несокрушимый запас человеческой прочности. В этом утверждении виделся мне оптимальный путь к выражению основной идеи будущего фильма: Любовь — это Жизнь, она сильнее Смерти.

Откроем сценарий: «Душа его страдала, и боль иссушила его, но он продолжал жить». Способность любить и верить не умерла в нем, и надежда заставляет его улыбнуться прежде, чем он встречает девушку, которая станет его женой. Хорошую, искреннюю девушку с открытым сердцем.

В своей книге «Парабола замысла» А. Михалков-Кончаловский пишет, что «в принципе никакого стремления нарочно что-то кроить и перекраивать на свой лад» у него не было: единственным определяющим стремлением было как можно глубже проникнуть в замысел. А несколькими строками выше он определяет основной драматургический ход таким образом: сталкиваются два мира — мир счастливый, праздничный, увиденный глазами влюбленных, и мир бескрасочный, тусклый — мир без любви. По его убеждению в будущем фильме должны были столкнуться два совершенно законченных самостоятельных произведения, авторской волей объединенных в одно. Это и было *его* режиссерским замыслом, это стимулировало его творческую активность, разбудило фантазию, зарядило энергией. Отталкиваясь от сценария, он придумал и снял свой вариант «другой жизни» героя — жизни, когда он остался без своей любимой. Вся история встречи Сергея и Люды, их женитьбы и возникшей потом между ними любви — это вариант Михалкова-Кончаловского. Режиссер создал обстановку, ситуацию, характеры, которые виделись ему. И *я* с ним согласился. Согласился с тем, что во второй части фильма Сергей предстанет перед нами сломленным, опустошенным и все начнет «с нуля». Жизнь моего героя складывалась иначе, чем я себе это представлял, но в результате он приходил к тем же выводам, которые были для меня так важны. Ведь в главном режиссер не расходился со сценарным замыслом. Да, конечно, это была уже не та повесть — «печальная и красивая». И герой был иной. Как я отнесся к нему? Ну, скажем, так, как отнесся бы к Виктору Чернышеву, отслужившему в армии и повзрослевшему.

Виктор Чернышев, если вы помните, человек по-своему цельный. Он готов «умереть за пулеметом» — а как же иначе? Чем он хуже других! В то же время он никогда не задавался вопросом — а зачем он живет и, вообще, для чего живут люди. Живут себе и живут — таков закон. Мог бы Чернышев совершить в армии такой воинский подвиг, как Сергей Никитин? Пожалуй, мог бы. А влюбиться «до смерти»? Почему бы и нет! В финале сценария «Простые парни» зрителю предлагалось поразмыслить о дальнейшей судьбе Виктора Чернышева и, в частности, о том, какая у него будет любовь. История Сергея Никитина, рассказанная в фильме «Романс о влюбленных», вполне могла стать одним из вариантов истории Виктора Чернышева: образы оказались в чем-то родственные друг другу! Получилось, что я выполнил свое обещание, данное когда-то в сценарии «Простые парни», — «составить вторую серию».

Когда я писал сценарий — я думал: они братья. Братья «по классу», но не братья по духу. Однако, видимо, мне где-то изменила определенность взгляда на Сергея Никитина, как на человека незаурядного, способного жить высокодуховной и напряженной внутренней жизнью. А режиссеру эта моя неопределенность дала повод для всяческих самостоятельных изысканий, однако настолько интересных, что я не мог с ним не согласиться, так как он проделал их, обнаружив большое понимание мира сценария — «моего мира». И героя вывел не чужого мне — «моего», и приемами изображения воспользовался мне свойственными: интересно, что композиционный принцип фильма «Романс о влюбленных» оказался близким композиционному принципу сценария «Простые парни», которого Михалков-Кончаловский, как мне кажется, не читал. Сходство это такого рода: от конкретного быта — к обобщающему плакату в «Простых парнях» и — обратным ходом — от плаката к реалиям человеческого существования в «Романсе о влюбленных».

Михалков-Кончаловский нашел способы кинематографического воздействия, которые помогли осуществить задуманное мною — так любовно выписанное в сценарии и такое беззащитное перед строгим судом «профессионалов», убежденных в необходимости «однозначной», выверенной по всем компонентам кинодраматургии. Я уже говорил, что всегда ощущал тягу к активной образности, яркой заостренности, но вместе с тем очень дорожил реа лиями человеческого существования. Всякий раз, поднимая какую-то тему, я как бы старался «опробовать» ее в «традиционном» жанре, но, освоившись в материале, что называется, «выговорившись», я вдруг делал неожиданный рывок и «возносился» невесть куда — начинал говорить, что называется, «от себя», «от автора», предлагая как-то по-новому подумать обо всем происходящем, посмотреть на него с другой точки зрения. Меня всегда привлекала система нескольких финалов, открытых публицистических «выходов» к зрителю. Все это вело к формальному разнообразию, к жанровым переключениям. И вот, когда нашелся режиссер, который принял мой сценарий, как нечто родное и естественное для себя, написанное мной словно бы получило второе рождение. Человек неуемной фантазии, он пошел даже дальше, чем мне того хотелось, — смешивал самые несоединимые краски, «писал маслом» и тут же «акварелью», «лепил», клеил «аппликации»... Я представлял себе картину куда более скромной, сдержанной. И все-таки это картина, в которой я узнаю себя — свою мысль, свою страсть. И я очень люблю ее.

— Ну, а что бы вы сказали, если бы у вас была возможность вернуться к своему первоначальному замыслу, отдать свой сценарий в другие руки? Допустим, что сценарий, представляющий интерес для искусства, мог бы быть поставлен не единожды. Ведь никому не приходит в голову удивляться, что повторно экранизируются пьесы и драматические спектакли. Сценарий — не однодневка: он может быть прочтен и дважды и трижды. Как вы на это смотрите?

— Лучше я напишу новый сценарий. Поговорить есть о чем!

Видас Силюнас

Живая душа

Образы, созданные Мариной Неёловой, обладают огромной, порой трагической полнотой чувства, отчего извечный в искусстве мотив любви в каком-то особом, поэтическом преломлении всякий раз оказывается неповторимым. Только поэзия эта — не ласкающая и убаюкивающая, а резкая, будоражащая, свободная от сентиментальности, чуждая малейшей умилительности. Творчество Неёловой являет собой единство горячности и трезвости, непосредственности и мастерства. Правда жизни у актрисы переплавляется в правду искусства прежде всего благодаря накалу переживаний. Она настолько искренна, что, кажется, мы видим перед собой не игру, а нечаянно присутствуем на исповеди. Но этот ее уникальный лирический дар сочетается с тягой к объективности. Не случайно актриса не любит публично читать стихи, предпочитая выступать не от своего имени, а от имени своей героини. И не перестаешь удивляться, какой живой оказывается эта героиня и насколько рискованно это слияние плоти и крови исполнительницы с плотью и кровью образа. Ведь всякий раз она находится на какой-то неуловимой грани между «я» и «не я», когда чужая боль или радость оборачиваются своей, а своя перетекает в чужую. Так происходит сращивание судеб, переход «из вероятья в правоту». Речь идет о двойной верности — логике чужого характера и своей теме. Теме, которую можно сформулировать так — духовное подвижничество во имя справедливости, красоты, окрыленности жизни.

...Актриса не спешит пользоваться прерогативами героинь, сразу же являющихся перед нами во всем своем ореоле, — поначалу они вроде бы такие же, как все. И не случайно свою статью о ней критик Константин Рудницкий назвал «Марина Неёлова — антизвезда».

В спектакле «Фантазии Фарятьева», поставленном в театре «Современник» Л. Толмачевой, есть старшая сестра Саша, в которую влюблен герой, и есть младшая — «гадкий утенок» Люба, на которую тот внимания не обращает. Неёлова играет Любу.

В фильме «Ждем тебя, парень!» из двух героинь актриса играет ту, которая влюблена в главного героя безответно.

Фильм «Слово для защиты» режиссера Вадима Абдрашитова начинается с того, что адвокат Ирина Межникова, которую судьба не обделила ни красотой, ни умом, готовится к свадьбе. После свидания с женихом Ирина спешит в тюрьму, где ей предстоит встреча с заключенной Костиной. Эту неприметную, на первый взгляд, девушку играет Неёлова.

Лицо Валентины Костиной в сутолоке перед театром, лицо Люси («Ждем тебя, парень!») в людском потоке у заводской проходной — лица в толпе. Но, единожды мелькнув, такое лицо оставляет чувство, что мы многого в нем не разглядели.

Героине картины Евгения Габриловича и Ильи Авербаха «Монолог» Нине едва исполнилось семнадцать. В толпе школьников она своя — чуть высокомерная по отношению к старшим, чуть скептически-насмешливая, уверенная, что жизнь можно прожить интересней и ярче, чем представляется предшествующему поколению. Но девушка-подросток, сыгранная Неёловой, не только обещает в будущем вырасти в нечто привлекательное, она уже и теперь обладает завидной самостоятельностью, определенностью душевной жизни. Нина прожила еще совсем мало, однако у нее свой, сложившийся взгляд на жизнь и то редкостное видение мира, о котором говорил еще Платон, подчеркнув, что не только от предмета нечто передается глазу, но и от глаза — предмету.

Чуткая восприимчивость Нины к окружающим соседствует с ощущением независимости от них. Она знает какую-то тайну неслиянности со средой, любое ее слово, любой ее жест будто пропечатываются курсивом. У нее как бы двойной слух: она способна услышать то, что хотят сказать другие, и способна улавливать в себе то эхо, которым отзываются чужие речи в ее душе. И как бы двойное видение: она многое открывает в мире, ее окружающем, и многое — в собственном мире.

Свойство это присуще едва ли не всем неёловским героиням. В «Вишневом саду», поставленном Г. Волчек, ее Аня, вернувшись в родной дом, ходит, как зачарованная, погруженная в чувство, что пробудила в ней встреча с детством. Она обращается к самой себе, к глубинам своей памяти и своей души. И это постижение и составляет «предмет» роли.

Неёлова на экране и на сцене всегда сверхактивна, но это не внешнее движение, а внутреннее, глубинное: не столько с ней, сколько в ней что-то происходит, при этом она вовсе не замкнута, она открыта миру, только эхо событий порой в ней громче, чем сами события.

В фильме Родиона Нахапетова «С тобой и без тебя» Федор похищает Стешу и что есть мочи гонит коней из деревни, где она жила, в свой лесной хутор. В этой глуши при свете лучины Стеша вынуждена выслушивать исповедь о нестерпимой Федоровой любви. Сначала она не хочет внимать его горячим путаным словам, забившись на лавке в угол, холодно, отчужденно меря его взглядом. Вскоре рассказ Федора становится беззвучным — ведь для нас гораздо важнее то, как отнесется к нему Стеша. А в ней, сперва такой непримиримо-враждебной, мало-помалу начинает пробуждаться интерес, она все пристальнее вглядывается в Федора и отворачивается уже не в сердцах, а для того, чтобы спрятать в ворот полушубка лукавую улыбку, и глядит на него, не таясь, оттаивая от его слов. И главное, все это время она внимает не только Федору, но и тому волнению, которое охватывает ее, тем чувствам, которые в этот момент сю владеют.

Неотступно постигающим себя героиням Неёловой нет предела на этом пути. В бесконечности внутренних возможностей — их талант. Они и сами ощущают, что им многое дано, и нас заражают этим чувством. В «Монологе» Нина не может не испытывать чувства превосходства по отношению к матери, превратившейся в мещанку, разменявшей по мелочам все то, что в ней было хорошего. Неёловская героиня уверена: жизнь не должна приводить к опустошенности, она должна наполнять человека все больше и больше. И хотя ей не чуждо упоение юностью, она воспринимает эту пору лишь как прелюдию к будущему. Нина охвачена предощущением: вот-вот должна грянуть главная мелодия ее судьбы, и тогда наконец-то ста-

«Старая, старая сказка». Принцесса

нет ясно, куда и к чему она должна устремиться. Именно потому, находясь в водовороте городского быта, Нина свободна от его суеты, ибо волнует ее не столько сегодняшнее, сколько завтрашнее.

Неёлова — актриса необычайно стремительная; в ее героинях живет неугомонное желание достичь заветного — не результата, нет, а чего-то гораздо более для них привлекательного: такой остроты жизни, когда все — из ряда вон все — исключение из правил. Исполнится желание или нет, но душа станет богаче.

«Добейся, — писал Сенека, — чтобы то, что было порывом, стало достоянием души». Но и неумолимая жажда внутренних богатств иногда становится самоцелью. Неёловские героини избавлены от этой опасности, не только порывы превращаются у них в достояние души, но и достояние души обнаруживает себя в порывах. Они не берегут себя для красного дня, для них каждый день — красен.

В телефильме «Красавец мужчина» по пьесе А. Н. Островского (режиссер М. Микаэлян) есть сцена венчания Зои с Аполлоном и их свадебный танец. Вся последующая жизнь для Зои — продолжение этого танца, когда замирает сердце и блаженно кружится голова. Зоя словно несется по волнам радости — отсюда у Неёловой в этой роли новая, порхающая пластика. Мечта стала явью, жизнь превратилась в

грезу наяву. Зоя уверена, что весь мир в ее честь справляет торжество, что луг разостлан к ее ногам цветущим ковром, дабы она могла затеять детскую, озорную игру с целым светом.

В спектакле «Фантазии Фарятьева», встав с постели в немыслимой пижаме, Люба распахивает окно и, вобрав полную грудь воздуха, издает ликующий вопль: «Какое утро!!!..» И замирает, закрыв глаза, подставив лицо солнечным лучам. Зоя в «Красавце мужчине» воспринимает свадьбу, как вознаграждение на царство. Люба обручается с наступающим днем, омытым в купели утра, будто принимает крещение морозной свежестью, заветное причастие дарам жизни.

Острое чувство новизны бытия присуще многим героиням актрисы, они не обременены бытом: врываются в него, словно вихрь, нарушая обычный порядок жизни, как Люба, на ходу швыряющая портфель, сбрасывающая плащ, стремительно переодевающаяся. Время, вперед! Люба не только незаметно для мамы выросла из школьного платья, она переросла то амплуа девочки, к которому домашние по привычке ее причисляют. Ее поражают фантазии Фарятьева, рассказывающего о том, что все мы — инопланетяне, ибо она тоже тянется вдаль и ввысь, относясь с небрежением к «земному», привычному. На ней не модные туфельки, а кеды с вывалившимися языками; она никогда не рассиживается — разве прикорнет на минутку, словно перед дальней дорогой.

Эта жадная готовность к движению, это нетерпение сердца ставят ее как бы впереди сегодняшнего дня, между «сегодня» и «завтра», между жизнью такой, какая она есть, и такой, какой она должна быть. И во имя того, какой, по ее представлению, должна быть жизнь, Люба дает своей старшей сестре своеобразный урок. Чтобы ее растормошить, раззадорить, вывести из оцепенения, Люба говорит Саше о ее возрасте, морщинах, усталости, толкая Сашу к любви.

Между тем Любу Неёловой не назовешь отрешенной от всего мирского фантазеркой. Непрестанное восхождение к прекрасному у неёловских героинь потому-то и оказывается многотрудным, что оно совершается не в мечтах, а по-всамделишному. И нелюбовь актрисы к публичному чтению стихов происходит еще и оттого, что для нее поэзия скорее всего не существует как субстанция, выделенная из повседневного существования. Вся жизнь ее героинь поэзией пронизана, к поэзии приобщена. В заботах, в трудах добывают они тот духовный свет, который озаряет их жизнь. Легко поверить, что Полина в телефильме «Шагреневая кожа» — подлинная хозяйка в доме, где снимает комнату полюбившийся ей Рафаэль де Валентен: даже разговаривая с ним, она не откладывает шитье. В «Записках Лопатина» неёловская Нина, не сводя с Лопатина глаз, чистит картошку; в «Слове для защиты» Валентина вспоминает, как обтирывала Виталика; в картине «С тобой и без тебя» Стеша проворно вяжет снопы льна.

А в «Монологе» мы становимся свидетелями, как занимается в Нине этот внутренний, духовный свет — в «многоступенчатом» рождении улыбки, сперва лишь мелькнувшей в уголке губ.

Актрисе явно не по вкусу, когда ее героини долго находятся в каком-то одном эмоциональном состоянии, она предпочитает перепады настроения, переливы чувств — то, что сама называет «ртутным состоянием». В той роли, где нет непрерывных сдвигов, происходящих в недрах образа, она чувствует себя обделенной.

Виола в «Двенадцатой ночи» (постановка Питера Джеймса), быть может, наследует то, что таилось в Люсе — героине фильма «Ждем тебя, парень!» и в принцессе из «Старой, старой сказки» — сочетание женственности и мальчишеского озорства, робости перед истинным чувством и раскованности, даже дерзости. Переодевшись в мужское платье, поступив пажом в услужение к герцогу Орсино, влюбленная в него Виола передает его любовное послание Оливии, ведомая азартом игры, не испытывая ревности по отношению к сопернице. Неёловской Виоле нравится герцог, но едва ли не больше нравится носить щегольские мужские сапоги, ладно сидящие на стройных ногах, нравится ходить молодцеватой походкой, нравится притворяться и с изяществом утрировать свое притворство. До поры до времени нас не смущает отсутствие привычной для артистки контрастной светотени. В этой ее героине все остается

«Монолог».
Нина — М. Неёлова,
Тася — М. Терехова

неизменным, раз и навсегда зафиксированным. Поначалу кажется, что такая статика оправдана: буря, потопившая корабль, на котором плыли Виола с братом, давно миновала, иллирийское солнце — в зените, и ничто не омрачает пребывания в краю, где царят музыка и лукавые проделки. Но природа таланта актрисы такова, что заразительное жизнелюбие ее героинь убедительно не тогда, когда оно граничит с безмятежностью и бездействием души, а тогда, когда оно сопряжено с тревогой, со страстным чувством. Вот почему прямо-таки ожесточенная устремленность к наполненному до краев существованию в «Фантазиях Фарятьева» или в «Монологе» дороже праздного веселья в «Двенадцатой ночи».

●

Истинной мерой такой наполненности существования является для неёловских героинь любовь. Они любят не только безоглядно и беззаветно, но, я бы даже сказал, беззастенчиво.

Когда-то Евгений Евтушенко клеймил в своих стихах тех, кто «стесняется быть нежными в любви». Так вот, такой стеснительности у неёловских героинь нет. (В разговоре о том, как принято играть влюбленных, Неёлова как-то сказала: «Актеры порой думают, что прежде всего надо хранить достоинство в игре. А хра-

нить-то надо прежде всего любовь. Я бы стала на колени, чтобы удержать человека, которого люблю!») Героини Неёловой открываются в любви до конца. А любовь открывает перед ними мир, не нашедший еще конечного выражения в слове, — мир духовного богатства чувств.

Волна счастья накатила на Нину («Монолог»), и она с кошачьей грацией ластится к деду (М. Глузский) — единственному человеку, которому может поведать свою сладостную тайну. Ей до того хорошо, что она похожа на мягкий, мурлыкающий комок — колени у подбородка, сплошная улыбка и глаза в пол-лица. Любовь для тех, кого играет Неёлова, не означает уход в скорлупу своего чувства, а, напротив, означает бóльшую открытость людям.

Достоевский писал о некоем докторе, который чем больше любил все человечество в целом, тем больше недолюбливал каждого человека в отдельности. У неёловских героинь, напротив, любовь к одному человеку делает их более отзывчивыми и открытыми ко всему остальному миру. Так в телевизионном фильме «Просто Саша», влюбленная во врача Вячеслава Алексеевича медсестра исполнена «деятельной доброты». Саша просто лучится любовью к больным, ее хочется назвать по старинке — сестра милосердия. Быть может, и к Вячеславу Алексеевичу ее бы так не тянуло, если бы она не знала, как мучительно тот переживает свою драму. Она стремится постоянно быть рядом с ним, испытывая при этом горячее желание исцелить его боль. За кажущейся простотой, даже некоторой простоватостью Саши — ясность души. Сашу, впервые попавшую к Вячеславу Алексеевичу, ранит его малейшая нечуткость, и, лихорадочно накинув пальто, застегнув его в спешке не на ту пуговицу, она бежит прочь. Максимализм любви для неёловской героини — чувство созидательное.

Если в «Просто Саше» роль строится как все разрастающееся предощущение праздника, то в «Красавце мужчине» как его развязка. Зоя живет пьяняще яркими видениями. Когда же эти хмельные видения начинают гаснуть и перед ней открывается убожество реальности, все меркнет в ее глазах. Оцепенение, сковывающее героиню в финале, кажется особенно мертвенным и невыносимым в молодой женщине, которой — как мы видели — так шла неиссякаемая жизнерадостность. Зоя не смогла вынести того, что жизнь стала плоской, лишилась своего третьего измерения — измерения любви.

Зоя — один из наиболее открытых, распахнутых образов у актрисы, чьи роли обычно привлекают именно потаенностью, скрытостью замысла. Их подтекстовая, «подводная» часть у Неёловой чрезвычайно весома, хотя и зримые контуры впечатляюще выразительны.

В спектакле «Вечно живые» Вероника прижимает к груди игрушечную белку — подарок пропавшего без вести Бориса и исступленно гладит ее. Вся энергия отчаяния сконцентрировалась в этой ласке, ладонь налита свинцовой тяжестью, не оторвешь от игрушки — она ухватилась за нее с цепкостью утопающего.

...Во многих своих ролях актриса «держит в уме» гораздо больше, нежели выражает. Очевидней всего это в «Слове для защиты», где героиня волею «предлагаемых обстоятельств» оказывается как бы бездейственной.

Мы встречаемся с Валентиной Костиной уже после того, как она совершила преступление — пыталась покончить с собой и отравить своего возлюбленного Виталика. В ходе судебного разбирательства выяснилось, что мотив преступления — не измена возлюбленного, а низость его поведения. Когда Валентина до конца осознала бездушие, эгоизм и черствость Виталика, ей стало не то что незачем, а просто нечем жить. На протяжении всего фильма мы видим ее застывшие черты — словно это не лицо, а посмертная маска. Но порой невольная память о былом нарушает мертвенность его выражения. Всплеск воспоминания оживляет глаза, и прилив чувства, накатывая на Валентину, уносит в прошлое, в котором для нее все по-прежнему дорого...

Валя создала образ своего возлюбенного из ежедневных забот о нем, из надежд на их общее будущее. Оттого-то адвокат и подсудимая все не могут договориться, потому что говорят о разных Виталиках. Межникова — о том, что жил согласно беспардонному и безжалостному расчету, Костина — о том, который был создан ее воображением. Когда реальный

Спектакль театра «Современник» «Двенадцатая ночь». Виола — М. Неёлова, Оливия — А. Вертинская

Виталик заслонил для Валентины тот образ, который она так вынашивала и самозабвенно любила, молодая женщина предпочла убить и своего возлюбленного и себя. Он выжил. Но выжила ли Валентина?

В фильме есть сцена, когда Межникова (Г. Яцкина) и ее жених Руслан (О. Янковский) вместе с друзьями смотрят любительскую ленту о своих студенческих годах, но собственная их молодость возникает на экране, как призрак. Ирина с Русланом взирают на себя прежних, как на чужих, далеких людей: Они даже не могут толком вспомнить, кого они любили в те годы... Но, с точки зрения Валентины, и теперешняя жизнь Межниковой призрачна. Ибо она лишена настоящей любви, дающей жизни человека подлинность и духовную реальность: Валентина одновременно и зрелее Межниковой и моложе ее.

Все героини Неёловой — родом из детства. Мечта и явь переплелись в их душе. Но самые молодые среди зрелых, они и самые зрелые среди молодых в своей способности полюбить сразу не первой, а последней любовью.

Перевал между детством и зрелостью для них — «пограничная ситуация». И они часто совершают переходы из одной области в другую. Немудрено, что неёловские героини, являясь порой совсем юными, вместе с тем способны взвалить на себя груз охватившего их чувства и нести его с мужеством. Каждая из них, как в стихах Б. Окуджавы:

В той поре пока безвестной,
обозначенной едва:
то ли юная невеста,
то ли горькая вдова.

Кроме готовности принять жизнь, как дар, в неёловских героинях ощутима и другая готовность — принести в дар самих себя.

В спектакле театра «Современник» «Записки Лопатина» Ника — Неёлова ведет себя так,

как будто и нет войны — есть только чистая, звенящая, безоглядная радость. Но безоглядность эта идет от страха оглянуться назад или заглянуть в будущее. Позади — война и впереди — война, и каждый миг между такой недавней встречей и таким близким расставанием у войны отвоеван. Неёлова играет Нику на преодолении — боли, тревоги и горечи утрат, вчерашних и завтрашних. Все свои мучения Ника преображает в жажду нести людям радость. Ее лицо озарено счастьем, которым она награждает Лопатина. И простыня, в которую она кутается в нетопленной комнате, куда они пришли накануне его отъезда на фронт, кажется на ее плечах чуть ли не королевской мантией. В голодную зиму 42-го года, когда ходили друг к другу в гости со своими пайками, Ника устраивает праздник — справляет Лопатину незабываемое торжество. И делает это с детской беспечностью, с безоглядной готовностью отдать все до последней нитки и одновременно с гордым сознанием, что столь щедро дарящий и сам одарен в полную меру.

Это желание полноты жизни во что бы то ни стало порой приводит к тому, что неёловские героини обречены на любовь не потому, что встретили себе достойных, а потому, что для них недостойно жить без любви. Судьба Валентины Костиной, начисто сокрушенной, поверженной своим чувством, могла бы вызвать вопрос: не напрасна ли была такая любовь? Но у Валентины есть ответ: любовь не бывает напрасной, напрасным может стать лишь безлюбое существование. И не Валентина, обкраденная и униженная, вызывает жалость и снисхождение у Межниковой, а Межникова, преуспевающая и благополучная, — у Валентины. У той Вали, какую сыграла актриса, любовь, казавшаяся ей безрассудной и слепой, ведет к самопознанию и, в конечном счете, обостряет самосознание. Любое чувство в неёловских героинях как бы не тождественно самому себе: оно постоянно, буквально на глазах, развивается, обретая все новые оттенки и свойства. В этой непрестанности внутренних движений, в текучести образов — быть может, самое наглядное свидетельство того, что в тех женщинах, которых играет Неёлова, жива душа.

Вспомним встречу Нины с матерью в «Монологе». Мать бросила Нину чуть ли не грудным младенцем, и, подрастая у деда, не видя мать годами, девочка не питала к ней особой симпатии. И вот, вернувшись однажды после прогулки по ночному Ленинграду, Нина на пороге сталкивается с нежданно-негаданно явившейся матерью. Остановившись как вкопанная, она смотрит на нее сначала с недоверием и тревогой, как на чужого человека, бесцеремонно встрявшего между нею и дедом. Нина кажется безразличной, но вместе с отчуждением и холодностью в ней живет любопытство. Прислонилась к дверному косяку в нарочито небрежной, расслабленной позе, чтобы скрыть внутреннюю напряженность, и после первого мига неожиданной встречи начала всматриваться не в мать, а в себя — с легкой печалью отметила, что не может обнаружить в себе те добрые чувства, которые пристало питать к матери. Мать шагнула к ней: Нина посмотрела полунасмешливо, полуприветливо, ощутив нежданно нахлынувшее желание разглядеть в матери то, что позволило бы преодолеть разделяющие их барьеры. И тут же скорбно улыбнулась одними уголками губ — над праздностью своей мимолетной надежды — и опустила глаза. Вскинулась на возглас «доченька!» — но уже враждебная, распознав в этом обращении что-то наигранное, режущее слух. Обняла мать, откровенно усмехаясь неловкости этой встречи и испытывая жалость то ли к матери, то ли к себе — к тому, что она свою мать любить не в силах. А после слов: «Ты такая хорошенькая!» — приняла гордое, недоступное выражение лица. И ушла, не простившись. Вся сцена занимает сорок секунд экранного времени. За это время Нина произносит всего два слова: «Здравствуй!» и «Спасибо». Однако в эти, по сути безмолвные, секунды перед нами как бы проходит вся ее жизнь. Пауза Неёловой — течение внутреннего диалога, в котором ее героини обнаруживают в себе то, от чего ни при каких обстоятельствах нельзя отступиться, в чем они постигают себя.

Постижение себя проявляется у неёловских героинь в ослепительной радости и в трагизме. Способность чувствовать боль у Неёловой равносильна способности чувствовать радость.

В «Слове для защиты» Валентина Костина вспоминает, как Виталик проговорился, что проводит с ней ночь с ведома своей новой невесты, чтобы «задобренная» Валя отпустила бы его «насовсем» без скандала, без шума, который мог бы повредить Виталиковой карьере. Вспоминает, вновь и вновь осмысливая свое потрясение мерой его подлости и собственной муки. И ее вопрос Виталику: «Как так?» — быть может, самое сильное место роли. «Как так?» — два почти ничего не значащих слова, произнесенных тихо, обжигающими губы шепотом.

И в финале «Фантазий Фарятьева» Люба несет какую-то бойкую околесицу, лишь бы не заголосить от отчаяния. Она, внезапно ощутив всю тяжесть бремени любви и ответственности за других, решает нести его в одиночку. Люба старается казаться тем беззаботней, чем больше забот обрушивается на нее, — необходимо, чтобы мама, у которой опять плохо с сердцем, не догадалась, что сестра ушла из дому, и чтобы Фарятьев не догадался про ее любовь к нему. А когда Фарятьев уходит, Люба, вскидывая руки, будто собираясь полететь вслед за ним, бросается вдогонку, вверх по лестнице, поспешно цепляясь за перила, чтобы остановить его, не отпустить от себя. Но от такой отчаянной стремительности у Любы перехватывает дыхание, и она вдруг начинает оседать на ступени. Сцена погружается в темноту, и последнее, что мы видим в этой сгущающейся темноте, — озаряющую Любино лицо улыбку, будто мука неожиданно для нее самой обернулась счастьем.

В финале спектакля «Валентин и Валентина» боль, прорывающаяся наружу, кажется еще неизбывней — в страшном, лихорадочном ознобе, отталкивая родных, бледная, как мел, Валентина не в силах вынести того, что главное в ней осталось непонятым: она, современная девушка, была владычицей сказочного, околдовавшего ее мира любви... Полная жалости к ней, сестра поспешно уводит Валю из дома навстречу Валентину. Но для самой Вали это уже все равно — как если бы ее вытолкнули на улицу. Сотрясаемая мучительным ознобом, неспособная больше осознавать ни себя, ни Валентина, она глядит на него застывшим взором.

Теряя высоту, на которую их вознесло чувство, неёловские героини просто-напросто не могут жить дальше. Разрыв с обыденностью для них становится все очевиднее. Как в игре «горячо» — «холодно», неёловские героини ищут обжигающее: Люба просто не может, чтобы мимо нее проходили все волнения, пе-

Спектакль театра «Современник» «Записки Лопатина». Ника

реживания старшей сестры; Стеша в «С тобой и без тебя» не может смириться с тем, чтобы мимо хутора, в котором бирюком засел Федор, стороной прошли все великие события новой жизни. Тут сказывается и особая природа восприятия жизни, свойственная неёловским героиням. Им чуждо бездействие души. Неёлова играет тех, для кого прекрасное заключено в движении, и потому они подгоняют время, а не созерцают его.

Видимо, с этим связана и тяга актрисы к метафоричности, к образности пластического решения. Б. Пастернак называл метафоры «скорописью духа». Неёловой близка не повествовательная описательность, а интенсивная «скоропись», присущая поэзии. Правда ее жестов — пластически четкая, из нее можно вывести безмолвную формулу переживаний, охвативших героиню. Ее повышенная экспрессивность — от некой уплотненности душевного опыта в любом фрагменте роли. Подлинность и непрерывность внутренней жизни сочетаются с чеканностью отдельных эпизодов, каждый из которых поражает законченностью рисунка. Словом, целиком основываясь на «школе переживания», она усвоила, что передать сущность роли можно в одном штрихе, в одной реплике (порой ее первое появление на сцене или на экране заставляет вспомнить восклицание Маяковского: «Вошла резкая, как «нате!»).

Для того актера, чья эмоциональная природа трудно возбудима, бросить на себя взгляд со стороны — порой означает расхолодить себя окончательно. Но неёловский темперамент мгновенно воспламеним: актриса склонна к таким необузданным проявлениям и боли, и радости, что могла бы сорваться в натурализм, не будь у нее столь пластически убедительного видения своей роли — себя в роли. «Дионисийское», стихийно-неукротимое гармонизируется «аполлоновским» художественным сознанием. Это сознание сказывается и в желании выявить образное начало роли, и в умении угадать ее стиль. Стиль же для актрисы — это не нечто единожды решенное и застывшее, а каждый раз новый поиск — как найти максимальную остроту художественного выражения по-новому неповторимых переживаний. Нередко Неёлова любит «обострять ситуацию», идя при этом на риск (вспомним сцену истерики в «Монологе»), пытаясь раздвинуть границы роли елико возможно...

Так происходит завоевание роли, а некоторое отстранение от нее лишь способствует полному слиянию.

Каждая из неёловских героинь — человек своей судьбы: она добивается, чтобы жизнь сложилась в соответствии с ее душевными потребностями. Казалось бы, чем тут восхищаться? Валентина Костина работала дворником, потом служила на почте, потом оказалась на скамье подсудимых. Биография Нины исчерпывается тем, что она успела окончить школу и обмануться в первой любви... Однако в главном это судьбы состоявшиеся, в них твердо обозначено нечто свое, собственное, лично завоеванное. Героини обрели, выстрадали себя, свою правду. Это правда полноценного бытия души. Души одинаково истовой, одинаково безмерной как в счастье, так и в несчастье.

Лев Толстой недаром говорил, что истинное горе некрасиво: в «Монологе» Нина, сотрясаемая рыданиями, с покрасневшими веками, спутавшимися волосами, вспухшими губами и щеками, превращается в сплошной комок неукротимой боли. Но в этом безжалостном отречении от красоты яснее всего сказывается причастность актрисы к прекрасному.

●

Мы так часто повторяем — «героини Неёловой», что кому-то может показаться: неужели все они — чуть ли не на один лад? Между тем у каждой из них — свое лицо.

Нина, внучка академика Сретенского, слушает «молодоженов» — свою мать и подвернувшегося ей под руку «суженого» — с чувством ехидного и чуть презрительного превосходства, как человек, наделенный абсолютным слухом, внимает выступлению вконец зарвавшихся музыкантов. Валентина Костина в «Слове для защиты», наоборот, очень долго не распознает откровенную фальшь. В отличие от Нины, она не наделена острой при-

«Слово для защиты». Костина

стальностью и точным виденнем мира. Зоя в телефильме «Красавец мужчина» тоже видит весь мир сквозь марево застилающей ей глаза любви. Но Валентина свою любовь выпестовала, создала своими собственными руками, ценой жертв и лишений. Зое, принадлежащей минувшему веку, присуща обворожительная беспомощность. Для нее любовное счастье — как подарок доброй волшебницы. В Стеше («С тобой и без тебя») обозначены черты молодой крестьянки послереволюционной поры. Выросшая без отца, она привыкла полагаться только на себя при любых, даже самых неожиданных обстоятельствах.

Характер каждой роли сказывается и в жестах, и в манере говорить (к примеру, гордо вздернутый подбородок у Нины в «Монологе», опущенные плечи, какая-то вызывающая замкнутость Костиной). Но Неёлова не «перебирает» во внешней характерности — для нее важнее всего неповторимость внутреннего облика. И хотя подчас в ее склонных к безмерности героинях многое обращается в свою противоположность, актриса тем не менее всегда стремится к единству, к цельности образа. Ее героини знают, зачем живут на земле, и эту их правоту, их уверенность в выборе ничто поколебать не в силах. Они никогда не «отступаются от лица». И это личностное начало сказывается в непрерывности работы сердца и ума, в способности все преломить сквозь призму своих этико-нравственных принципов.

...Десять лет тому назад «физики» считались современнее «лириков». Сейчас «лирики» берут реванш: Марина Неёлова — яркое явление «неолиризма» возросшего самосознания, решительного духовного самоопределения. Пафос постижения своей души перерастает в пафос самообретения. Тонкая душевная органи-

зация неёловских героинь сопряжена с необычайной крепостью духа, с верностью самой себе.

В телефильме «Между небом и землей» режиссера В. Фокина такая героиня оказывается по существу несовместимой с человеком, которого она любит — во всем половинчатым, не умеющим воплотиться ни в любимом деле, ни в любви к женщине. Не в пример ему Мика целиком претворяет себя в том, что выбрала, она не призрачна, как ее возлюбленный, напротив, она сверхреальна. И вновь поражает нас обостренностью чувств — без взвинченности и надрыва.

В фильме «С тобой и без тебя» Федор, встретив наутро у своего крыльца непрошеных гостей, приехавших из деревни выручать Стешу, берется за топор. И она, выйдя с ним на крыльцо, одна среди мужиков — вооруженных, ожесточившихся, сошедшихся грудь грудью, способных сейчас на все, вдруг пожалеет его по-бабьи — ведь убьют его за любовь к ней — и, прислонившись к Федору, отрешенно скажет: «Увез силком, а стал милком!» Она знает, что с этими словами изменится ее судьба, и поэтому в них прозвучит бесконечная грусть прощания и с прошлой жизнью, и с оставленным в ней возлюбленным, и упрек ему. Но прозвучит и такая решимость, что каждому станет понятно: так тому и быть. Стеша, как и Мика, круто поворачивает свою судьбу. Для них обеих существует только «или» — «или», и всю ответственность за решение они принимают на себя.

Быть может, один из секретов успеха актрисы состоит в том, что ее героини манят нежданным сочетанием нежности, женственности и крепости, что весь их облик, словно слаженный из одного куска, в то же время сохраняет переменчивость и противоречивость. Они — ранимые и упорные, чуткие и волевые. Но главная причина емкости образов, созданных актрисой, — это то, что в них отражаются существенные процессы, происходящие в нашей жизни. Героиням Неёловой противопоказано потребительство, мелкотравчатость и самодовольство. Их главная отличительная черта — поиск, созидательное, творческое начало. Острое чувство современности у актрисы выражается еще и в удивительной отзывчивости всему новому, в желании стать причастной завтрашнему дню.

●

Марина Неёлова всего несколько лет тому назад окончила Ленинградский институт театра, музыки и кино. Все, что ею создано до сих пор, создано молодой актрисой, которой предстоит еще сказать многое. В лучших своих ролях ей удалось раскрыть историю становления внутренней жизни личности, сопряженной со своим временем. Но и тогда, когда Неёлова играет классику, она умеет придать роли современное звучание.

...Каждый человек не только многообразен, но и многообразен. В детстве мы бываем «индейцами» и «разбойниками», затем «примеряем на себя» Андрея Болконского или Наташу Ростову. Мы познаем образы любимых героев, как наши внутренние возможности, и, вбирая в свой духовный опыт эти «несыгранные роли», творим самих себя. Тем более сыгранные роли Марины Неёловой — это сотворение художественной индивидуальности актрисы.

Героинь Неёловой мы часто видим на пороге перемен. А что ждет актрису за порогом ее тридцатилетия?

Надежда, как сказал один философ, заключается в том, что «каждая стена — это ворота». Но за каждым новым рубежом таится новая опасность. Не грозит ли верность своей теме у актрисы обернуться чрезмерной приверженностью одному и тому же и в конечном счете самоповтором? Какие нравственные, гражданские проблемы предстоит ей еще решать на своем творческом пути? Все это вопросы, на которые способно ответить только время. Время, к которому, надо полагать, актриса по-прежнему будет прислушиваться с присущей ей чуткостью, с неослабевающей устремленностью жить «всей дрожью жилок», устремленностью, заставляющей и нас все глубже вглядываться в каждую ее новую работу.

Олег Янковский,
лауреат премии Ленинского комсомола

Постижение героя

Нынешний, 1978 год отмечен двумя связанными с комсомолом событиями всенародного общественного звучания. Недавно состоялся XVIII съезд ВЛКСМ, а в октябре Ленинскому комсомолу исполняется шесть десятилетий.
Ритм жизни нашего общества во многом определяется молодежью, ее поступью, энергией и страстным желанием творить — творить во всех сферах жизни. Общество, партия идут в этом навстречу молодым — вспомним Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».
Первый секретарь ЦК ВЛКСМ Б. Н. Пастухов отметил в докладе на XVIII съезде комсомола, что на вечно живых фильмах советской киноклассики воспитывалось не одно поколение советских людей и они, эти ленты, сохраняют свое обаяние, свои непреходящие достоинства для современной советской молодежи.
Но, продолжал свою мысль Б. И. Пастухов, «у молодежи есть также потребность увидеть на киноэкране своих сверстников, постигать свое поколение в образах и судьбах его молодых героев».
И молодые художники, и их герои-сверстники — все они родом из комсомола. Все прошли его школу — начальный этап биографии каждого советского гражданина. Именно в комсомольские годы складывается у человека общественное мировоззрение, активная жизненная позиция, дух гражданственности.
Если исследовать проявляющиеся в действии, в активной жизненной позиции характеры самых ярких героев наших фильмов о современности, то можно сказать: они прошли комсомольскую школу с высшими оценками. Но вот как это происходило — тема особая, еще не воплощенная на экране. А ведь родословная этих героев могла бы составить стержень самостоятельных фильмов — интереснейших, ярких, поучительных, будящих мысль!
Молодежной аудитории страны необходим герой, который, вобрав лучшие человеческие черты замечательных образов, созданных нашим кинематографом на всем его шестидесятилетнем пути, воплощал бы в себе все лучшее молодой генерации общества развитого социализма.
Вот такого героя — человека твердых убеждений, высокого ума, строгих нравственных правил, последовательных поступков, — героя нашего времени ждет зритель от нашего кинематографа.
Леонид Ильич Брежнев сказал с трибуны XVIII комсомольского съезда: «Мы отвергаем как проповедь бедности и аскетизма, так и культ потребления, психологию мещанина, для которого копейка, по меткому выражению Горького, есть солнце в его небесах. Материальные блага для нас не самоцель, а предпосылка всестороннего развития личности. Поэтому важно, чтобы подъем благосостояния сопровождался обогащением внутреннего мира людей, формированием правильного понимания цели и смысла жизни».
В этих словах — наше кредо, путь, которым мы, советские кинематографисты, идем в творчество.
Об этом и размышляет на страницах нашего журнала лауреат премии Ленинского комсомола актер Олег Янковский.

Вспоминаю: двадцать лет тому назад я смотрел «Коммуниста». Фильм потряс меня и заставил забыть, что я в кинозале и передо мной экран — всего-навсего проекция многоцветного мира. В картине был сам этот мир, и был герой, который волей мальчишеского воображения стал героем не только произведения искусства, а самой жизни. Потом была пауза, годы, прожитые под влиянием «Коммуниста» и в подспудном, неосознанном ожидании нового фильма, равного ему по силе «вспышки». И вот явился «Председатель», яростный и непростой. Меня нисколько не смущало, что оба они, Коммунист и Председатель, предшественники моего поколения, я не чувствовал этого, потому что в них были выявлены прежде всего непреходящие свойства человеческого духа, которые и наводят мосты между эпохами и поколениями. Эти герои были близки и понятны, вопреки (а точнее, благодаря) тому, что они никак не втискивались в прокрустово ложе школьных прописей, трактующих «идеального героя». Коммуниста Урбанского и Председателя Ульянова отличает не набор эталонных качеств, а абсолютное совпадение с нашим — тогдашним — и нового поколения — сегодняшним — представлением о том, что есть Человек. Во всех проявлениях. Именно потому они — всенародно признанные образы, олицетворяющие две разные эпохи в искусстве и жизни страны.

Сразу же позволю себе высказать убеждение: образ героя или героини, которые в полном смысле слова шли бы в авангарде наших дней, снайперски попадали в нерв времени, нашим кино еще не создан. Мы в пути, в движении к этому образу, мы, одерживая успехи и терпя поражения, постигаем его, нашего молодого современника.

Каков же он? Что его отличает, героя семидесятых?

Мои наблюдения таковы. Сегодняшнее поколение двадцатилетних иначе, чем их сверстники два-три десятилетия назад, воспринимает окружающий мир и себя в нем. Оно не приемлет назиданий и не любит демонстрировать свои чувства. Лучшие качества, конечно, не исчезли, но сегодня оно их выражает иначе и, соответственно, ищет большей глубины и многогранности внутреннего мира экранного персонажа, более пристального рассмотрения в нем личностного начала, индивидуальности, отличной от других, утверждения суверенитета каждой личности. Декларации не в характере нынешнего поколения молодых. Его внутренняя готовность к ответственности проявляется в действии, а не в слове, самые высокие чувства могут быть спрятаны в ироничной фразе. Художник должен это понимать, если хочет установить глубинную двустороннюю связь между экраном и зрителем.

Сейчас много говорят об особом, «напрямую», контакте телевидения со своим зрителем. Никто, кроме кинематографистов, не в силах позаботиться о том, чтобы и контакты, осуществляемые в кинозале, не уменьшались, не ослаблялись, а, наоборот, крепли. На мой взгляд, самая богатая авторская фантазия, самые изощренные сюжетные ходы не установят в зале «атмосферу полного взаимопонимания», если герой не будет обладать одним примечательным свойством: азартом. Именно эту черту я определил бы как необходимую, как константу героя драмы или комедии, притчи или водевиля.

Что это такое, азартность? Не хочу, чтобы меня поняли прямолинейно. Мой азартный герой — это не принадлежность приключенческого сюжета, не ковбой, который скачет, стреляет, ловко накидывает лассо. Азартность в моем понимании — в н у т р е н н е е качество героя, придающее особую «крепость» всем его остальным чертам. Здесь я вижу прямое родство с мыслью И. Хейфица, высказанной им как-то в «Искусстве кино», что искусство обязательно должно потрясать. Чтобы фильм потряс, необходим азартный герой. Но он необходим и для того, чтобы зал откликнулся душой и ощутил свою сопричастность к экранному действию.

Типология современного героя, неимоверно усложнилась. Но его главное свойство, его доминанта — внутренний динамизм, движение, развитие. Он — антипод нормативному, нравоучительному герою, которому всегда все ясно, который ни в чем не испытывает сомнений, будучи уверен, что все разумное действительно, а все действительное разумно. Последнему персонажу пора в отставку, потому что ему не по плечу задача будить мысль. Молодое поколение семиде-

сятых от него, дидактика и резонера, отворачивается с раздражением.

Это хорошо знает современное молодежное кино, которое, как и его герои, ведет свою родословную, думается, с начала шестидесятых годов, когда сценаристы и режиссеры со всей серьезностью и пристальностью обратились к проблеме становления личности. Освоение новых конфликтов и новых характеров в их динамике, начатое такими лентами, как «Друг мой, Колька» А. Салтыкова и А. Митты, «Мне двадцать лет» М. Хуциева, «Живет такой парень» В. Шукшина, нашло продолжение во многих других фильмах. Назову прежде всего «Доживем до понедельника», «Звонят, откройте дверь!». С тех пор, несмотря на эволюцию киностилистики, основная линия молодежного кинематографа остается неизменной. Она выражается прежде всего в активном вмешательстве в самые сложные проблемы жизни, в глубине художественного исследования.

Вспомним, какую истинно пионерскую роль сыграл в этом смысле фильм М. Осепьяна «Три дня Виктора Чернышева». Авторы его, пожалуй, впервые в нашем кино с беспощадностью и бесстрашием подняли проблему «трудных подростков» во многих ее социальных, психологических, этических составляющих. Задавая непростые вопросы, били тревогу, давая нам, зрителям, возможность размышлять, спорить столь же активно и страстно.

Точно схваченная во времени проблема «мальчиков из подъезда», узнаваемость персонажей, выразительно жесткая стилистика художественной публицистики, убежденность авторов в том, что их картина должна не поучать, а вызывать на спор, — и вот фильм, задев нерв молодежной аудитории, вышел за пределы кинотеатра. И даже — за пределы молодежной аудитории. Резонанс был исключительно бурным.

Это хорошо известно, но мне хочется еще раз повторить, что одна из основных функций искусства — в воспитании. Кино обладает для молодежи огромной притягательной силой. Да, конечно, на юношей и девушек немалое влияние оказывают телевидение и спорт, музыка, туризм... Кино пользуется неизменной популярностью. Тем большую ценность имеет любая серьезная попытка овладеть вниманием молодого человека, тем огорчительнее просчеты и неудачи. От них, естественно, никто не застрахован, но неудача неудаче — рознь. Самая сокрушительная, на мой взгляд, ожидает кинематографистов именно в том случае, если они подходят к воспитательной сверхзадаче утилитарно и в лоб, ожидая от своего фильма запрограммированного подражательно-иструктивного воздействия на аудиторию.

Смешно напоминать в толстом кинематографическом журнале своим коллегам-профессионалам, что кинолента — художественное произведение, а не учебник дидактики, что в силу специфики искусства «воспитательный эффект» здесь не может быть неопосредованным, прямым, по армейской формуле: «делай, как я». Смешно... если бы не выходили ленты, подобные, скажем, ленте «Стоянка три часа». Уже через двадцать-тридцать минут после ее начала любой младшеклассник безошибочно скажет, чем кончится дело и к какому выводу его — воспитуемого — постараются подвести. Дружить с бандитами — плохо, работать и учиться — хорошо. И только? Кого можно удивить и увлечь этим открытием? Смело можно сказать, что авторы над этим вопросом не задумывались.

Виктор Чернышев появился на экране около десяти лет назад, породив целую череду героев, которые, оказавшись на перепутье судьбы, неспособны были понять себя и свое предназначение без помощи извне. Конечно же, вариации этого образа тоже были важны, несмотря на некоторую вторичность: никакую проблему не исчерпать одному, даже самому талантливому фильму. Однако досадно, что с течением времени в фильмах о «трудном подростке» появлялось все больше и больше стереотипов, «автоматических» ходов, что картины не развивали тему, не сообразовывали ее с изменениями в обществе!

●

Позволю себе напомнить, что само определение «молодежный кинематограф» вызывает некоторые сомнения. И вправду, ведь, строго говоря, нет картин, предназначенных и с к л ю ч и -

тельно той или иной социальной или возрастной группе, как не может существовать и групп, смотрящих только сугубо определенный вид фильмов.

Есть еще одно, весьма, мне кажется, существенное, обстоятельство — молодое поколение живет, трудится, учится не изолированно от старших, а в одном обществе, и потому делать литературу и искусство, ограниченные лишь молодежной проблематикой, штука несколько искусственная.

И все-таки скажем так: у каждого фильма есть свой предпочтительный зритель, тот о ком прежде всего думают, на чьи интересы ориентируются сценарист, режиссер, актер. Хотя именно они чаще всего пытаются сбить все «пограничные колышки» между возрастными группами зрителей. Так что для ясности общей картины, отражающей общую ситуацию в нашем кино, и для удобства в нашем сегодняшнем разговоре оставим «колышки» на месте: кинопроцесса они не затормозят, а точнее разобраться в нем позволят.

Начну с фильмов «школьного цикла». Потому также, что в последние годы произошло, как мне кажется, заметное смещение интересов молодежного кино «в пользу» подростков. Стремление проникнуть в тайны «акселератов» возникло на волне общественного интереса к растущему поколению, несколько необычному для наших традиционных представлений о «детях». Но школьный цикл, несмотря на сказанное, как раз-то и трудно втиснуть в какие-то рамки: кому они предназначены? Самим подросткам? Несомненно. Но в самых интересных из них ставятся проблемы не только воспитуемых, но и воспитателей. Явная примета времени!

В этих лентах — наше собственное отражение. Какими мы, взрослые, предстаем в глазах восьмиклассника, чем можем повлиять на него, ежели он в некоторых вопросах информирован — скажем мягко — ничуть не хуже учителя? Массу вопросов задают эти фильмы нам и нашим детям, поэтому по сути своей они двунаправлены и вызывают интерес в любой аудитории. Такими были фильмы «Доживем до понедельника» С. Ростоцкого, «Сто дней после детства» С. Соловьева, «Дневник директора школы» Б. Фрумина, «Ключ без права передачи» Д. Асановой. Но иногда в школьных фильмах, главная цель которых все-таки — сослужить службу подрастающему поколению, акцент смещается, и центральными героями, может быть, даже и независимо от воли авторов, становятся образы учителей и родителей. Они подчас интереснее, чем образы школьников.

Противостояние директора школы и учительницы Марины Максимовны — вот основной конфликт фильма «Ключ без права передачи» Д. Асановой. Их позиции (в чем-то все же сходные), их расхождения скорее вызовут внимание зала, чем перипетии и переживания школьников. Для подростка, который смотрит этот фильм, факт узнавания «себя в предлагаемых обстоятельствах» состоится непременно, тем более что многоликое и многоязыкое это существо — школьный класс — показано в манере документального репортажа: абсолютно достоверная атмосфера урока, диспута...

Но что за узнаванием? Будет ли зритель размышлять и рассуждать вместе с героями фильма или его будет интересовать прежде всего, чем окончится история с магнитофоном и какое наказание ожидает учеников? Думаю, скорее второе. Так фильмы подчас проигрывают «на своей территории»: желая приучить юного зрителя к тому, что кино — серьезное искусство, они забывают о другом обязательном условии успеха: аудиторию подростков надо увлечь.

В лучших картинах «школьной серии» психология подростков исследуется не просто для того, чтобы констатировать: да, они — такие; фильмы эти дают прогноз — как будет развиваться личность, на что она ориентирована, с кем мы встретимся через несколько лет, какие люди входят в жизнь. Взгляд в будущее — вот отличительная черта таких картин. И не только ощущением перспективы заражают эти ленты, они помогают молодым лучше понять, проанализировать себя. Вот в чем, на мой взгляд, главный смысл появления фильма «Сто дней после детства» или «Розыгрыша».

Если мы можем считать, что школьники — та часть молодых зрителей, которая имеет свой кинематограф и чей герой-сверстник получил свой относительно определенный абрис, то по-

добного не скажешь о тех, кто уже покинул партер.

В нашем восприятии почти стерся первоначальный смысл фразы «фильм вызывает споры». Он приобрел, к сожалению, явно отрицательный оттенок. Есть даже такое клише: «Фильм хотя и спорный, но интересный». Что касается меня, то я принадлежу к тем, кто полагает: как раз спорное и бывает интересным. С бесспорным же в искусстве делать, в общем-то, нечего.

Правда, в последнее время вроде бы стал восстанавливаться прежний смысловой оттенок этой фразы, более одобрительный, — как свидетельство зрительского успеха ленты. Однако зачастую ее используют всю, ибо спор в молодежном кинозале возникает не так уж часто, опровергая оптимизм критики. Сейчас можно лишь пожелать, чтобы, скажем, история из жизни студенчества или рассказ о комсомольцах большой сибирской стройки вызвали интерес, равный тому вниманию, той популярности, которыми пользуются фильмы, идущие в авангарде нашего современного «взрослого» кинематографа.

По известной всем статистике, основной кинозритель нашей страны — молодежь. Но если бы мы задались целью узнать, какие из фильмов последних лет она предпочитает, то результат был бы, с одной стороны, отрадным — среди фаворитов было бы немало серьезных, достойных работ; но, с другой стороны, — неутешительным для многих режиссеров, которые берутся за специально молодежную тематику. Их фильмы заняли бы отнюдь не первые места. Почему? Потому что острые и актуальные проблемы молодой генерации семидесятых годов, с достаточной основательностью исследуемые художественной литературой и публицистикой, пока еще остаются в кинематографе «белыми пятнами».

Пожалуй, самой сложной я бы назвал аудиторию двадцатилетних. Ведь это и возраст активного постижения мира, самостоятельного выбора и самостоятельного действия, и, в то же время, — период накопления, сомнений, самоутверждения. Изменяются критерии и запросы, изменяется и отношение к искусству. Все многообразие кинематографа, произведения любой степени сложности по плечу тем, кому от двадцати до тридцати. Им внятен язык кино, и они уже не отождествляют себя с киногероем. Этот зритель — самый знающий и взыскательный, он уже во многом определил свои вкусы и пристрастия. Молодые поверяют себя искусством.

Как же им отвечает экран?

В последние годы появилось несколько примечательных фильмов, способных вызвать интерес у этой части молодого зрителя. И все же нет среди них такой картины, которая стала бы явлением, максимально соответствуя его претензиям и раздумьям.

В чем дело? Сценаристы ли не могут отыскать общезначимые проблемы молодых? Режиссеры ли сглаживают конфликты, заявленные в сценариях? Или те и другие неточно улавливают характерность, свойственную именно с е г о д н я ш н е м у поколению зрителей? Во всяком случае, взирая на экран, где истолковывается его собственная, молодого человека семидесятых, жизнь, этот молодой человек в зале слишком часто остается равнодушным. Каковы тому причины? Односложный ответ найти нельзя, поскольку причин много.

Попытаюсь вникнуть в один весьма неординарный случай, который, как мне кажется, проясняет нечто немаловажное.

Этот случай — фильм Андрея Михалкова-Кончаловского «Романс о влюбленных». Мне лично он кажется одним из интереснейших молодежных фильмов последних лет. Недаром вокруг картины возникали вихри ожесточенных, яростных диспутов, и устных и в печати, недаром в пылу полемики высказывались полярные воззрения чуть ли не по всем параметрам ленты: стоило ли прибегать к столь сложной сценарной форме, надо ли показывать вторую, контрастную по отношению к первой, жизнь героя, не разрушает ли картину взятая авторами мера временной условности, примет ли сегодняшняя деловитая молодежь выспренне-патетическую форму и т. д и т. д. Мне кажется, в любом случае внутреннее движение искусства может поддерживаться, как огонь кислородом, только и только одним: поиском. Пусть рискованным. Пусть парадоксальным. Но поиском без

всякой снисходительности к себе и коллегам, вне упрощения и упрощенности.

А сейчас я хочу сказать немного об ином. А. Михалков-Кончаловский, пытаясь отобразить на экране молодого современного героя, прибегнул к средствам, которыми режиссеры пользуются крайне редко. Во всяком случае, не помню, чтобы кто-нибудь из них устанавливал контакт с гипотетическим зрителем в то время, когда съемки даже еще не начались. А тут молодежь сама подсказывала и даже выбирала героев для фильма. Казалось бы, попадание должно было быть в «десятку». Однако...

Герои фильма оказались и необычны и интересны, но, мне кажется, авторы рассчитывали на куда более генеральное взаимопонимание между экраном и зрителем.

А ведь герои здесь, вне сомнения, азартны в своих чувствах и поступках — то есть обладают тем самым свойством, которое, по моей же собственной классификации, необходимо для завоевания аудитории. Так в чем же дело?

А в том, по-моему, что азартность — черта необходимая, но еще недостаточная. Да, герои «Романса о влюбленных» и азартны, и эмоциональны, и страстны, и действенны. Но они не интеллектуальны. Духовный мир их ограничен. Умственная жизнь их инфантильна.

А это в корне отличает их от заэкранных, реальных сверстников, лучшей, развитой их части во всяком случае. Вот почему герои «Романса», да и сам фильм завоевали симпатии далеко не всей аудитории, к которой адресовались.

В этой связи позволю себе высказать такую мысль: доминанта современного молодого героя заключается в том, что он человек, не просто совершающий решительные поступки, но — размышляющая личность, осмысливающая время и себя в нем. Человек, привыкший к интенсивной мозговой работе. Поверяющий поступок мыслью. Мета современного героя — сплав мысли и чувства с действием. Его внутреннее движение идет в процессе борьбы с собой, через преодоление себя. Через самосовершенствование.

Чтобы прояснить некоторые аспекты формирования современного героя, мне кажется, было бы нелишним обратиться к опыту театра, который иногда активнее, нежели кинематограф, ищет формы общения с молодежью. «Тиль» в Московском театре имени Ленинского комсомола идет с аншлагом уже четвертый сезон. Герой Шарля де Костера, сражавшийся во Фландрии четыре века тому назад, как оказалось, имеет родственные черты с сегодняшним своим сверстником и временна́я дистанция — не помеха. Спектакль сумел заразить зрителя во многом благодаря тому, что сделан в ключе и ритме, близком молодежи. В нем выражено и активное отношение к жизни, и тяга к ярким зрелищным формам. Я вовсе не призываю сплошь снимать мюзиклы, подобные «Тилю». Поиски требуются по всем направлениям, во всех жанрах. В первую очередь надо самым серьезным образом изучать аудиторию как коллектив, и — хотя бы предположительно — персонифицировать зрителя. Действительно, интересы молодых необычайно разнообразны. Один ищет в искусстве ответ на «проклятый вопрос» о смысле жизни, ему подавай фильмы философского наполнения, другой хочет увидеть себя со стороны, третий желает отвлечься от сложных проблем бытия, четвертый жаждет — все-таки! — идеального героя для прямого подражания. Не станем здесь высчитывать, какую долю всеобщего Зрителя составляет каждый, ограничимся констатацией, что все они — реальность и любой имеет право рассчитывать на исполнение желаний.

Трудно сказать, на каком жизненном материале, в каком жанре будет снят фильм, который сумеет объединить зал в единое целое. Как и всякое художественное произведение высочайшей пробы, такой фильм, думаю, будет многослойным, подобно замечательному гайдаровскому рассказу «Голубая чашка», покоряющему любого читателя, потому что он, читатель, находит волнующее в том слое рассказа, до которого он способен добраться в меру своего жизненного, умственного, эмоционального опыта.

●

Герои разных фильмов не существуют в сознании зрителя расчлененно, отдельно друг от друга. Они, независимо от желания и не в результате специальной работы разума, вступают в связь, один герой дополняет другого. Это может быть связь-совпадение или связь-противоре-

чие, один образ может отменить или снизить значение другого, но все они приводят зрителя к сопоставлению и выбору, к сравнению с собственным кредо.

Один из сыгранных мною персонажей — Руслан из фильма «Слово для защиты», — никому не мешая, никого не обидев, старается в любых ситуациях сохранить свой внутренний комфорт. Для него не существует затруднительных обстоятельств, он обладает потрясающей способностью адаптироваться применительно к любым изменениям. Может быть, это комфортабельное самоощущение равнозначно внутренней гармонии, абсолютному равенству между тем, что человек хотел и чего добился? Или это столь редкое в наше время душевное равновесие? Разве это опасно или дурно? И все же возникает в кинозале вопрос: осудить позицию Руслана или принять ее как одну из возможных моделей построения своей жизни? Я уверен, что большинство зрителей эту модель отвергает.

Быть может, это «отторжение» станет еще более категоричным, когда зритель противопоставит Руслана герою новой картины Александра Миндадзе и Вадима Абдрашитова. В ней снова варьируется тема нашего отношения к «вещному» миру, к престижным и истинным ценностям, материальным и духовным. У моего героя в этом фильме есть все, о чем может мечтать в тридцать лет такой человек, как он: готова диссертация, есть кооперативная квартира и машина, любимая женщина, с которой он совершил чудесную поездку на теплоходе. Но в одну секунду все рушится, и не только исчезают знаки благополучия и удачливости — меняются представления о жизни. Все, что считалось основательным и даже основополагающим, оказалось хрупким и ничтожным. Оказалось, что смысл жизни трудно материализовать в тех самых престижных пунктах, которые, как кажется, делают нас полноценными людьми. В момент беды, когда надо драться за себя, в моем герое обнажается и светлое и темное. Он действует, не сообразуясь с привычными нормами: когда человек тонет, то не думает о том, как выглядит, красив или безобразен и не слишком ли громко кричит. Герой фильма побеждает, но только формально. Его невиновность доказана — продолжай жизнь, как прежде, а ему уже не нужно то, к чему стремился раньше, до катастрофы. Он, перемучившись, оказался опустошенным. Он сумел приобщиться к высшему смыслу бытия, но кто он будет в жизни теперь? Наверное, этот образ и не противопоставление Руслану, а его продолжение. Вот характер, распахнутый навстречу зрителю: картина не навязывает выводы — думай сам. Нам очень хочется, чтобы наш фильм повел со зрителем разговор на равных, подтолкнул мысль и кого-то, может быть, привел к переоценке ценностей. А ведь героя нельзя — по традиции — отнести ни к разряду «положительных», ни к разряду «отрицательных». Мы будем счастливы, если зритель увидит в фильме продолжение жизни во всей ее сложности...

●

Мы часто сетуем, что образы такой силы, как Коммунист Урбанского или Председатель Ульянова, появляются редко. Но в какой-то мере это закономерно: в таких характерах кристаллизуется опыт поколения, его миропонимание. И неминуемо, став выразителем целого комплекса идей своего времени, этот герой воздействует в широком временно́м радиусе, становясь Героем На Все Времена. И потому превращается в точку отсчета и для зрителей, и для кинематографистов.

Потом наступает период накопления, он может оказаться длиннее или короче, но так или иначе сумма общих усилий, искренняя вера в то, что твой фильм, твоя роль, все же приближают искусство к искомому и желаемому, художническая дерзость и следование непроторенными путями приведут к тому, что на экране появится новый... впрочем, не новый Чапаев или Василий Губанов — совсем иной герой, который будет двойным отражением: и нашего времени, и нашего киноискусства. А пока мы находимся как раз на этапе поиска.

Вернусь, однако, к своему личному творческому опыту.

По возрастному цензу парторга Соломатина из «Премии» и секретаря горкома Сакулина из «Обратной связи» нельзя отнести к тому поколению, о котором идеть речь. Но все же, как

оказалось, этому поколению они небезразличны. Герои мои в чем-то похожи. И все-таки в свое время я принял предложение. В. Трегубовича сняться в «Обратной связи», поскольку счел, что это необходимо для меня и как актера, и как гражданина. Я исходил из собственной жизненной позиции: существуют вещи, с которыми я не согласен, которые я хотел поставить на обсуждение. Это импульсы, идущие от жизни. Здесь актер равен зрителю: если меня задевают те или иные проблемы, то они не могут оставить равнодушной и среду моих сверстников. «Премия» и «Обратная связь» теснейшим образом связаны с реальностью, их цель — в ней продолжиться. Мало зрительского признания, что мы сделали честную, принципиально важную картину, раскрыв в ней не только нравственные аспекты острых противоречий в сфере экономики, но и сами эти противоречия, еще не решенные в жизни, противоречия и несовершенства, с которыми партия постоянно и направленно борется.

Я со страстью жду и иной реакции — хочу, чтобы фильм взбудоражил молодых рабочих и инженеров, изменил их отношение к непорядкам в своем хозяйстве, вызвал в них свойственную моему Сакулину активность, подтолкнул их на решительные действия, на борьбу за изменение ситуации. Вот тогда можно будет сказать, что миссия искусства состоялась и усилия не были потрачены впустую.

Да, есть Герой На Все Времена и есть актуальный герой, но между ними нет непроходимой пропасти, их значимость для общества, для искусства может оказаться сопоставимой. Я думаю, фильмы, подобные «Премии» и «Обратной связи», остро необходимы молодежи, поскольку выносят на повестку дня вопрос о ценностных ориентациях личности в обществе зрелого социализма.

Хочу сказать следующее. Верный своему способу работы над ролью, я, приступая к репетициям, нафантазировал «родословную» Сакулина, по немногим «вехам», имевшимся в сценарии, восстановил для себя «свое» прошлое, «свой» жизненный путь, приведший моего героя в тридцать восемь лет в кресло первого секретаря Новогуринского горкома партии. Мне совершенно ясно не только то, что он был в комсомоле, но и то, *каким* был комсомольцем. Перед моими глазами были живые жизненные примеры людей, сходных с Сакулиным.

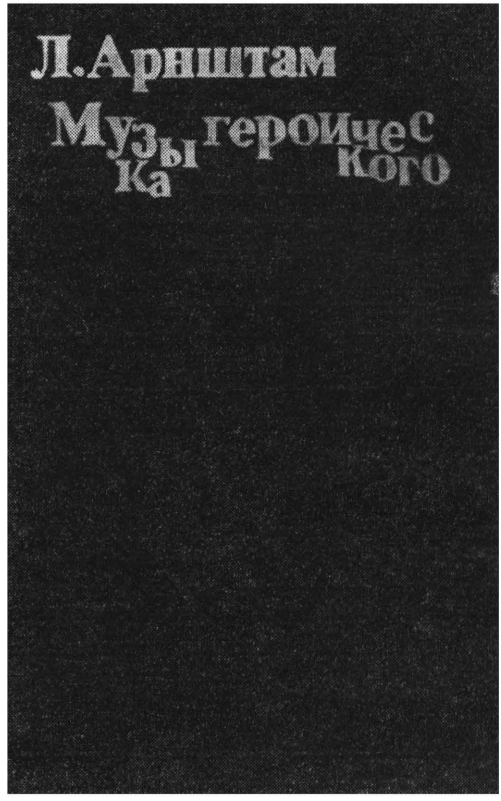
●

Молодые вникают во все, происходящее в искусстве, заинтересованно и со знанием дела, как вникают и в явления общественного бытия. Для них не существует посторонних тем, но свои, особые есть. Вот почему я думаю, что кино для молодежи должно создаваться прежде всего молодыми кинематографистами: они сами живут в гуще жизни молодежи, живут теми же заботами, что их сверстники-зрители. Им дана прекрасная возможность высказываться от имени своего поколения.

Лучшие фильмы, созданные молодыми специалистами, режиссерами, актерами, операторами — всем молодым цехом советского кино, удостоверяют: в молодежном кинематографе идет интенсивный поиск тем, постижение героя нашего времени.

Молодые художники экрана сознают свою историческую ответственность за формирование Нового Человека, человека коммунистической нравственности и долга, гармонической личности, воплощающей в себе подлинную радость жизни.

Наши фильмы и наш зритель идут навстречу друг другу.



И. Розенфельд

Слушая музыку революции

Осенью далекого 1944 года Ольга Берггольц написала рецензию на новый фильм режиссера Льва Арнштама. И были там такие строки: «Образ Зои... очень человечный, а потому емкий. Зоя в сцене допроса, например, включает в себя нечто и от благородного фанатизма русских революционерок-народоволок, и от комсомолок гражданской войны» («Литература и искусство», 23 сентября 1944 г.).

То, что Берггольц четко прочертила линию преемственности между «Зоей» и ранним арнштамовским фильмом «Подруги», героини которого — юные участницы гражданской войны, понять нетрудно. Но то, что она заглянула в будущее: угадала, что спустя двадцать четыре года после «Зои» Арнштам обратится к подвигу первомартовки Софьи Перовской, словно бы заключая картиной о ней начатую в середине тридцатых кинотрилогию о женщинах России,— делает честь ее интуиции.

Тут не знаешь, что оказалось сильнее: чуткость ли поэта, взявшегося за перо критика, или цельность творческих устремлений режиссера, действительно очевидная для каждого, кто взял на себя труд вдуматься в логику творческого развития Арнштама. Ведь в основе своей оно неизменно тяготеет к единству, последовательности в разработке нескольких — переплетающихся — тем.

Арнштам изначально един в своих приверженностях. Прошу понять меня правильно: речь не о самоповторениях, речь о верности себе. О том, что в каждом сценарии, в каждом фильме он слышал лишь одну музыку — музыку революционной героики.

Вот почему мне и захотелось начать разговор о книге режиссера с его фильмов. С его главных пристрастий в искусстве, которому он служит столько лет. Тем более разговор о та-

---

Л. Арнштам. Музыка геронического. М., «Искусство», 1977.

кой книге. Ей так чужда мемуарная умиротворенность, и ей так близка напряженная откровенность исповеди... В ней так ощутим учащенный пульс человека, продолжающего сражаться за выстраданное. Заветное. Сражаться за то, что всегда дарило ему новые силы, новое вдохновение.

Сегодня Арнштам, словно бы и сам удивляясь, замечает, что всю жизнь ставил один и тот же фильм. Я думаю, будет справедливо дополнить его мысль: книга «Музыка героического» — органичное продолжение этого фильма «длиною в жизнь». Продолжение и, если хотите, — обоснование с высоты нынешнего опыта развития киноискусства. Отсюда и внутренняя цельность книги. Единство ее эмоционального строя.

Оговорюсь: цельность и единство при разнородности включенных в нее материалов. Ведь сплошная жанровая и тематическая «чересполосица»! Тут и мемуарные очерки. И отредактированная стенограмма беседы о режиссерском мастерстве. И, по скромному выражению автора, попытка теоретического исследования драматургии исторического документа... И даже — литературный сценарий старого фильма о Глинке!..

Понятно, писалось все это по разным поводам. В разное время. Между иными страницами пролегли десятилетия... Но в руках у читателя отнюдь не «собранье пестрых глав», а к н и г а. Стройная, если хотите, — строгая. С ясным сквозным сюжетом.

А сюжет этот — художник и революция. Художник в революции. Герои книги Арнштама — мастера, чей творческий взлет совпал с рождением и ростом нового мира, точнее: был обусловлен, вызван и поддержан размахом его преобразований.

Арнштам всегда помнит: именно ритм революции определил ритмы лучших спектаклей тех лет. Фильмов. Симфоний. Революция стала биографией героев его книги.

Так это было у Мейерхольда, Довженко, Шостаковича — главных персонажей мемуарных частей «Музыки героического».

И у самого Арнштама, для которого эти ныне почти легендарные творцы — близкие люди. Учителя, соратники по совместному поиску в искусстве.

И он вступал на стезю творчества, испытав, подобно Шостаковичу, «легкое и веселое чувство освобождения от всяческих пут быта».

Ведь тогда, как свидетельствует мемуарист, «все вокруг дышало предчувствием близкого и обязательного всеобщего счастья. В с е о б щ н о с т ь, постоянная к ней причастность становились для нас законом жизни».

Да, «блажен, кто посетил...». Но дважды блажен, дважды отмечен завидным даром молодости души и таланта тот, кому было дано навсегда сберечь, пронести не потускневшим сквозь годы и годы это просветленное романтическое мироощущение.

Вот почему так увлекательно находить на страницах книги, возможно, и не всегда запланированные автором соответствия, пересечения, параллели, связующие его труды литератора с трудами чисто кинематографическими — с фильмами, которые и сейчас с волнением и интересом смотрятся — каким уже? — поколением зрителей.

Анализируя в свое время художественные особенности «Подруг», один из критиков отмечал такие качества этой ранней арнштамовской ленты, как интерес к личности, эмоциональность, реализм в сочетании с поэтичностью, романтикой в изображении героев и обстоятельств.

Принципы эти оказались на редкость устойчивыми. И сегодня те же характеристики полностью приложимы не только к картине о Софье Перовской, но и к очеркам-воспоминаниям из «Музыки героического».

Реализм и романтика... Арнштам, восхищавшийся Довженко, сам никогда не пытался подражать его высокой, звенящей от напряжения поэзии. Он искал иной меры образного обобщения, не чураясь тех «медных пятаков правды», которые призывал выбросить на свалку Довженко. «Медь правды» и «чистое золото правды» для Арнштама находятся не на противоположных полюсах. И здесь он смыкается с создателями трилогии о Максиме. Вспомним, как писал о том же в «Глубоком экране» Г. Козинцев.

А «Подруг» не напрасно называли «женским вариантом» «Максима»...

И вот на первых же страницах книги — лучащаяся улыбкой и гордостью за юность свою зарисовка: 1919 год. Консерватория. Шопеновский ноктюрн. И — густой запах кислых щей. Очереди в столовой.

И тут же: «Консерватория моей юности пахла щами и вопреки всему дышала вдохновением!»

Это — начало очерка о Шостаковиче. Очерка, соединившего точные, эмоциональные подробности быта, атмосферы, формировавшей великого композитора, с поэзией эпохи.

Арнштама неизменно привлекают люди стойкие. Преданные революции, Родине. Готовые к творчеству, как к подвигу.

И в собственных его фильмах перед нами, зрителями, раскрываются люди подвига.

В книге их нет. Они — на экране. Но в книге перед нами, читателями, предстают взволнованно выписанные облики художников революции. Героев подвига творческого.

Автор включает юного Шостаковича, тогда — студента консерватории, в контекст первых послеоктябрьских лет. Он как бы монтирует крупные планы этого почти еще мальчика, с остреньким профилем и задорно торчащим хохолком, с кадрами исторической хроники.

...В зале бывшего Дворянского собрания для матросов Балтфлота исполняется Девятая симфония Бетховена. И сразу здесь же — напряженное, вдохновенное лицо Шостаковича-мальчика.

...Торжественное шествие в честь 2-го конгресса III Интернационала. И опять остренький профиль и торчащий хохолок.

...Концерт в Путиловском клубе для рабочих. И вот он, Шостакович, за роялем!

Арнштам, разумеется, мог и не запомнить наверняка, был ли Шостакович на том концерте или в толпе у Ростральных колонн... Но он знает — Шостакович не мог не быть там, ибо принадлежал к поколению, которое жило ритмами этих больших и малых событий Нового века! «Где-то опять и опять видится мне...» (где-то — то есть в зале, на улицах Петрограда во время марша и т. д.) — эта формула у Арнштама закономерно заменяет обычное мемуарное «Я его видел...»

Читаешь эти страницы, и память, чуть помедлив, подсказывает, где еще воспользовался Арнштам таким же вот монтажом.

Конечно, в «Зое»!

Он склеивал хроникальные кадры, запечатлевшие важнейшие события в судьбе Советского государства, со строгими и поэтичными портретами московской школьницы, которую так искренне, так воодушевленно играла Г. Водяницкая. «Она встречала Чкалова». «Она встречала Громова». «Потом мы могли видеть ее...»

Это было очень выразительно и сильно. Умение режиссера совместить рассказ о росте души с рассказом о движении истории, найти образ включенности героя в движение истории, выявить и раскрыть на экране, насколько всепроницающа взаимозависимость в биографии советского человека личного и общего отметили тогда же, в 44-м, чуть ли не все, кто писал о фильме «Зоя». И Ольга Берггольц. И Константин Симонов. И Николай Коварский. И Олег Леонидов...

Да, для Арнштама героика в жизни и героика в искусстве неразделимы. Он как бы сравнивает, используя сходные приемы монтажа, подвиг Космодемьянской и каждодневное подвижничество Шостаковича...

Потребность автора «Музыки героического» еще и еще раз вернуться к размышлениям о месте художника в общей борьбе, потребность, продиктовавшая многие страницы его книги, естественна для человека, снявшего «Глинку» и «Пять дней, пять ночей».

Пристально вглядывается Арнштам в светлые, мудрые лица сотоварищей своих по искусству. Ему так важно рассказать, как самоотверженно вставали они в ряды революции. Как вдохновенно несли все тяготы, труды, на которые не поскупилась для них история. Как горько переживали непонимание и все же вновь и вновь занимали свое место среди бойцов переднего края.

Проникновенно, высоко, но без высокопарности, написан Арнштамом портрет Довженко. Это, на мой взгляд, лучшая глава книги. Она

итожит размышления автора о революционной и революционизирующей, активной роли искусства.

Утверждение именно такого понимания смысла художественного творчества мы находим еще в «Подругах».

На новом витке своей режиссерской биографии — в период работы над «Глинкой» — Арнштам расширил и углубил эту тему, сделав центром фильма историю создания «Ивана Сусанина».

Судьба картины о Глинке была непростой. Приступив к сценарию еще до войны, режиссер закончил фильм уже во второй половине 40-х годов.

Подробно и увлекательно делится он с читателями своими изысканиями, позволившими ему лучше понять личность Глинки. В основу сценария легла гипотеза, в которой слились талант драматурга, режиссерское мастерство и — любовь к музыке. Арнштам продемонстрировал подлинно художническую чуткость и интуицию. Это была, воспользуюсь любимым выражением ближайшего друга Арнштама С. Юткевича (которому в книге посвящено немало теплых строк), «разгадка поэзией». И разгадка, подтвержденная одним крупным ученым — историком музыки: не мог быть Глинка равнодушным к общественной жизни, далеким от передовых идей и веяний человеком!

Как пришел композитор к «Сусанину»?

Отвечая на этот вопрос сценарием (фильм по условиям времени не во всем оказался равен своей первооснове), Арнштам нашел тот самый ход вглубь, который, как сказано у него в беседе о режиссерском мастерстве, и есть признак истинного творца, недоступный и самому сноровистому ремесленнику от искусства. Ход вглубь. В глубь характера. В глубь исторической ситуации.

В итоге — убедительно раскрытое родство «Ивана Сусанина» с тем свободолюбивым началом, которое питало творчество Пушкина и декабристов. Тем ценнее, что сегодня в «Музыке героического» сценарий этот обрел вторую жизнь. Он — самостоятельное, обладающее самоценными литературными достоинствами произведение.

Спустя полтора десятилетия после войны режиссер опять сделал одним из героев своего фильма человека искусства. Я имею в виду Пауля Наумана из киноповести «Пять дней, пять ночей», созданной Арнштамом и его коллегами в сотрудничестве с группой кинематографистов из ГДР. В книге об этой ленте (как, впрочем, и о «Софье Перовской») только упоминается. Однако мысли «Музыки героического» имеют прямое отношение к образу немецкого живописца. Искалеченный войной, не только физически искалеченный, но и духовно, Науман потерял надежду и веру. Он предпочитает отныне позицию «над схваткой». Бороться? За что и с кем? Нет, с него хватит. Ведь бороться — это значит опять убивать?

Насколько принципиальна для Арнштама полемика с такими взглядами, с таким омертвевшим, лишенным активности искусством, особенно хорошо понимаешь, читая книгу. Он, близко знавший Довженко, Мейерхольда, Шостаковича, Козинцева, считал долгом своим оспорить пассивный гуманизм, а по существу — капитулянтство Наумана перед силами зла.

И как хотелось ему, по собственному его признанию в канун премьеры фильма «Пять дней, пять ночей», «верить, что люди, которые будут его смотреть, почувствуют, что он сделан не холодными руками...».

«Сделан не холодными руками...» Нет у Арнштама ни одного фильма — и ни одной страницы в этой книге, — о которых можно было бы сказать, что они сделаны равнодушно. Как и всякий художник, он знал и полуудачи, и поражения, не знал только одного: работы на одних профессиональных навыках, «на мастерстве».

Он имел потому право сказать о себе: «Мы — художники революции». Это он сказал в «Беседе о мастерстве». И сказал, ни на йоту не впав в преувеличение. Вот почему в том, что он ставил и писал, были неудачи, но не было и намека на холодность, равнодушие, бесстрастную мастеровитость. Революционность, по Арнштаму, не просто похвальное качество художника-гражданина. Это — фактор, прямо влияющий на уровень и характер мастерства. Нравственная основа и стимул для художнических откры-

тий. Без них немыслим был бы и тот самый «ход вглубь». Ведь без них над творцом нависает опасность либо ремесленничества, либо эстетства.

«Беседа о мастерстве» весьма и весьма далека от норм академической лекции. В ней клокочет боевой темперамент автора, живая, не притушенная научной гладкописью страсть. Это и понятно: «Беседа» — публицистическое выражение творческого кредо автора. Как и в практике своей, Арнштам настаивает здесь на герое активном, полагая, что активность — составная часть подлинной народности. Гуманизм отвлеченно сострадающий, такова мысль Арнштама, — есть гуманизм слабости.

Прекрасен молодой пафос этих страниц маститого режиссера!

Закономерно, что, апеллируя к понятию мастерства, Арнштам вовсе не сводит суть дела только к профессиональному умению. И здесь, думается, убедительной иллюстрацией для него мог бы послужить его собственный путь.

Арнштама не назовешь режиссером, равнодушным к форме. Его фильмы отмечены изяществом, тонкостью стилевых решений, выразительным и своеобразным почерком. Однако «к а к» никогда не было для него самоцелью или хотя бы отправной точкой поиска. Все то новое, что внес своими работами художник в общую копилку отечественного кинематографа, диктовалось прежде всего содержательными задачами.

Начиная все с тех же «Подруг». Сегодня этот фильм может показаться кому-то слишком простым, даже простодушным в своей открытой эмоциональности, в непривычном для сегодняшнего экрана плавном и четком течении сюжета. А тогда, в 30-х, новизна «Подруг» была очевидной. Коллеги Арнштама по первой мастерской С. Юткевича на «Ленфильме» (недолгой, но яркой истории которой уделено в книге особое место) говорили о необычности построения сценария, называли его чуть ли не «бессюжетным». Его характеризовали как цепь новелл, нанизанных на характер. Отмечали и лиризм картины, «скрещение прозы с романтическим пафосом». В то же время подчеркивалось, что эти особенности — производное «о т у б е ж д е н н о с т и, о т и с к р е н н о с т и, о т в е р ы х у д о ж н и к а в ту идею, которая движет его произведением, ту идею, которая стала для него с в о е й, которая взволновала, всколыхнула его...»

О точности художественного воссоздания истории оперы «Иван Сусанин» в фильме «Глинка» мы уже вели речь. Стоит назвать и еще один фильм, где Арнштам предвосхитил ту волну, которая вскоре прямо-таки захлестнула экран. Я имею в виду «Урок истории» — политический фильм, где публицистичность повествования о Георгии Димитрове и о его победе над организаторами подлого процесса о поджоге рейхстага сочеталась с гневной сатирой в показе фашистов. Драматические и сатирические краски... В пору нынешнего бума политического кино их так охотно смешивают на своей палитре многие режиссеры...

Арнштам точно угадал, как, в каком ключе следует решать произведения, создаваемые на подобном материале...

Так выводило Арнштама на неизведанные пути стремление правдиво и страстно, не холодными руками, а горячим сердцем делать фильм о главном. О времени. Революции. Героизме.

Вот почему хочу повторить: его «Беседа о мастерстве» — не свод правил, а сгусток личного опыта. Опыта не только профессионального, но и человеческого, гражданского.

Эту же оценку, полагаю, следует распространить и на всю книгу «Музыка героического». Книгу, блистательно написанную и, что очень важно, отнюдь не узко «цеховую». Она адресована, мне кажется, в первую очередь молодому читателю, который пожелает приобщиться к миру чистых и ярких чувств. Глубоких и важных мыслей о творчестве. О месте художника в общенародной борьбе за счастье и справедливость.

Липецк

Судьба коммуниста — судьба народа

Выло Радев,
режиссер (Болгария)

О человеке, воине, коммунисте...

Я смотрел фильм «Повесть о коммунисте» и думал об очень многом: о том, что связывает меня и моих болгарских коллег с Советским Союзом, с кинематографом Страны Советов. Но прежде всего я был увлечен, взволнован. Впервые я видел на экране подробности жизни Леонида Ильича Брежнева, о которых раньше только читал.

Первое большое достоинство масштабного документального кинополотна Л. Замятина, В. Игнатенко, И. Бессарабова и А. Кочеткова заключается в том, что оно заставляет зрителя сопереживать тому, что происходит на экране. Уже первые его кадры создают необычайно эмоциональную атмосферу, которая рушит дистанцию между фильмом и зрителем, вселяет доверие, заставляет волноваться.

Как профессионал я понимаю, что создать подобную атмосферу очень нелегко. И в то же время сколь благодатна была задача авторов! Поясню свою мысль. Я объездил много стран, разговаривал с разными людьми. Почти всегда разговор наш касался Советского Союза, его миролюбивой политики, личности Леонида Ильича Брежнева, главы Советского государства. И всегда меня радовали неизменные слова любви, уважения, искренней симпатии, доверия и надежды, которые мои собеседники адресовали Генеральному секретарю ЦК КПСС, Председателю Президиума Верховного Совета СССР.

При этом все подчеркивали неутомимость и энергию Брежнева в его борьбе за претворение в жизнь планов великого Ленина, за победу мира на земле. Многие говорили о доброте Леонида Ильича, о его уме, искренности, прямоте. Во время просмотра картины я невольно думал: каким счастьем для художников является возможность создать фильм о человеке, которого так высоко ценит все прогрессивное человечество.

У нас, болгар, есть древний благородный обычай, идущий от предков: тот, кому удалось найти родник чистой воды, посвящает жизнь тому, чтобы им могли пользоваться другие. Годами он трудится, копает землю, прокладывает трубы, чтобы принести людям свой дар.

Большое достоинство советского фильма «Повесть о коммунисте» состоит в том, что его создателям удалось не только открыть источник — чистый и светлый, но и донести до зрителя всю свежесть его живой воды, утолить жажду прекрасного.

Материал, которым располагали кинематографисты, вероятно, давал возможность и для более ярких монтажных и образных построений, для более свободного использования выразительных средств, которыми оперирует современная кинодокументалистика. Но авторы избрали другой путь: отдельные эпизоды, их соединение, монтаж, звуковая партитура, текст — все подчинено строгой простоте, все сделано с большим художественным тактом и мастерством.

И они убедили меня как зрителя. Теперь мне уже кажется, что любое более усложненное раскрытие темы нарушило бы монолитную целостность фильма, глубину обобщений, силу его воздействия. В этой строгой простоте по-

вествования я вижу для себя несомненное достоинство авторской позиции, тем более что все мы знаем, насколько трудно для художника добиться сдержанности и простоты.

Не раз во время поездок по странам Запада мне приходилось выступать перед аудиторией и отвечать на вопросы молодых зрителей.

— Пусть господин Радев скажет, откуда он родом.

— Мои родители бедные крестьяне.

— А господин Динов? (Народный артист НРБ Тодор Динов)

— Его отец был грузчиком.

— Как вы учились, кто платил за обучение?

— Наше государство, народная власть.

— Где вы учились?

— В СССР...

Наши ответы обыкновенно заглушались аплодисментами. Подобный диалог можно повторить в различных вариантах почти с каждым болгарским деятелем кино

Я говорил на таких встречах и о другом. О том, что мое поколение коммунистов выросло под огромным влиянием советского кино. 1939—1941 годы были для нас большой школой. Тогда впервые мы встретились с героями десятков фильмов — от «Путевки в жизнь» до «Чапаева» и испытали радость подлинного открытия, открытия нового мира, новой надежды, нового искусства.

В январе 1945 года, в венгерском городке Гергетек, советское командование организовало для политработников 10-й Родопской дивизии (1-я Болгарская армия) просмотр фильма Льва Арнштама «Зоя». Мы сидели на партах, стульях, на полу небольшого зала какой-то школы. Было холодно. Через полуразрушенную дырявую крышу падал снег, и снежинки носились перед экраном. Никогда раньше и никогда после этого я не испытывал такого потрясения, как в ту ночь, от этого замечательного фильма, от судьбы мужественной русской девушки — героини картины. Именно тогда я решил: буду работать в кино во что бы то ни стало.

Несколько лет спустя в одной из аудиторий ВГИКа я слушал слова моего учителя Бориса Волчека: «Не старайтесь искать форму, она родится спонтанно. Главное, научитесь вникать в сущность явлений, искать истинное, неповторимое — только тогда вам откроется настоящая правда жизни».

Прошло немногим более тридцати лет со времени победы социалистической революции в Болгарии. Как изменилось все! Изменился народ, изменился каждый отдельный человек...

Во время просмотра «Повести о коммунисте» я, затаив дыхание, словно шел по сложному жизненному пути, пройденному Леонидом Ильичом Брежневым. Я думал об этом пути. Рабочий, студент, политработник, воин, строитель, руководитель великой державы, и все это — один человек!

Глубокое исследование этой гуманной закономерности победившего социализма — реализации человеческой личности во имя высшей цели — еще одно достоинство фильма. И что особенно важно: авторы картины предлагают нашему вниманию рассказ о выдающейся личности, о Генеральном секретаре первой по значению в мире партии коммунистов, и в то же время фильм — о каждом из нас. Ведь это фильм о крупнейшем деятеле коммунистического движения современности, и следовательно, о том, каков он, коммунист нашей эпохи, когда социализм превратился в движущую силу мирового прогресса, а коммунистические и рабочие партии — в оплот лучших чаяний и надежд трудового человечества.

Прослеживая становление главного героя фильма, я спрашивал себя: какова, в сущности, миссия политического работника в эпоху победившего социализма? Труд, труд и еще раз труд! Этот вывод рождает фильм. Да, такова истина: самоотверженный труд для блага других — соратников, братьев по классу и идее, для народа. Человек может только преклоняться перед неутомимой энергией Леонида Ильича, перед его самоотверженностью, перед готовностью отдать все свои силы на выполнение тех великих заданий, что поручает ему партия и народ. На экране — несгибаемый пролетарский боец!

Отсюда становится ясной главная мысль

фильма: судьба отдельного руководителя и судьба народа нерасторжимы, деятельность каждого труженика, каждого коммуниста связана с деятельностью миллионных масс; гигантское по своим масштабам дело строительства социализма и коммунизма в Советском Союзе и во всем мире — это дело всех борющихся людей, от рядового борца до Генерального секретаря ЦК КПСС.

Это внушают нам авторы, прежде всего — сценаристы Л. Замятин и В. Игнатенко, деликатно, умно, без высокопарных слов. Именно эта манера повествования, свободная от дидактики и прямолинейности, убеждает зрителя. Авторская скромность, деликатность только повышают ценность рассказа, заставляют нас проникнуться красотой и величием жизни человека, занятого столькими общенародными и общечеловеческими заботами и делами.

Я уже говорил о том, что мне трудно отделить чисто формальные поиски в фильме от темы, образа главного героя. Хотел бы остановиться лишь на одном выразительном средстве — на сопоставлении минувшего и настоящего. Главное здесь — это чувство, которое создатели фильма сумели нам передать, передать ненавязчиво, органично: наше прошлое — такое, каким мы его пережили, — с нами; минувшее — неотделимая часть настоящего.

...После тяжелой атаки, недалеко от границы Австрии (апрель 1945 г.), наш полк заночевал в небольшом селении, раскинувшемся на крутых горных полянах. Я вошел в один сарай. Горел закопченный фонарь. На сене в несколько рядов, один на другом лежали трупы убитых в этот день бойцов. Я долго всматривался в знакомые и незнакомые лица, в застывшие глаза, в пробитые свинцом тела, всматривался и не мог принять их смерть. Все мое существо восставало против жестокой и грубой силы, которая лишила жизни этих людей.

Когда Леонид Ильич говорит с трибуны (я назвал ее для себя «трибуной мира»), когда он — вот уже в который раз! — повторяет мирные предложения Советского Союза — спокойно и мудро, с какой-то сердечной болью (сознавая, насколько это необходимо, возмущаясь безумием некоторых политиков) и одновременно с чувством долга и высокой ответственности крупнейшего государственного деятеля и мыслителя, с убедительностью отца и друга, — я ему верю безгранично. Я давно понял, что́ красивые слова могут произноситься и с корыстными целями. А ему я верю беспрекословно, ни на один миг не сомневаюсь в его искренности, ибо вижу, чувствую, знаю, что пережил этот человек, воин, коммунист Л. И. Брежнев. Знаю: ему верят все честные люди на земле.

И если говорить о том, какие из качеств главного героя, раскрытые в фильме «Повесть о коммунисте», произвели на меня наибольшее впечатление, то это выстраданная, подкупающая искренность, которая пронизывает каждое дело и каждое слово Леонида Ильича.

Я пристрастный зритель, потому что принимаю как свое, родное, все, что делает советский кинематограф. И потому я горжусь тем, что в Советском Союзе был сделан фильм «Повесть о коммунисте», тем, что его создатели и авторы телевизионной ленты «Ленинским путем», посвященной той же благородной и важной теме (увидеть эту картину мне пока, к сожалению, не удалось), удостоены высокого звания лауреатов Ленинской премии.

София

Фернандо Перес,
режиссер (Куба)

Фильмы, вдохновленные самой жизнью

Присуждение Ленинской премии авторам фильмов «Повесть о коммунисте» и «Ленинским путем» является, на мой взгляд, не только признанием творческих достижений их создателей; это событие по-своему символично, поскольку

награды удостоены произведения, ярко отразившие исторический путь, пройденный советским народом под руководством Коммунистической партии, к достижению тех целей, которые были намечены в первые годы революции Владимиром Ильичем Лениным.

Многие важные этапы этого пути нерасторжимо связаны с жизнью и деятельностью Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева. Создатели картин «Повесть о коммунисте» и «Ленинским путем» хорошо понимали, что биографию этого выдающегося государственного деятеля нашего времени, убежденного коммуниста и пламенного патриота нельзя ни понять, ни воссоздать с достаточной мерой полноты, не соотнеся ее факты с историческими судьбами советского народа, его величественными, героическими свершениями, с судьбами мира, в котором мы живем сегодня.

Последнее обстоятельство мне хотелось бы подчеркнуть особо. Ведь ныне невозможно назвать практически ни одной крупной международной проблемы, будь то, к примеру, проблема обуздания гонки вооружений и углубления взаимного доверия и развития сотрудничества между различными государствами на планете или вопросы, связанные с активизацией национально-освободительного движения, нарастанием антиимпериалистической борьбы, — решение которых не зависило бы в решающей степени от согласованной политики стран социалистического содружества, от результатов усилий, предпринимаемых Советским Союзом, Коммунистической партией вашей страны и лично ее испытанным руководителем Леонидом Брежневым. Картина «Повесть о коммунисте», оставаясь биографической по замыслу, по своим обобщениям закономерно выходит за рамки избранного авторами жанра, приобретает историко-эпическое звучание, имеет живой, актуальный интерес для зрителей и в Советском Союзе и за рубежом. Для народов Латинской Америки, для людей, живущих в развивающихся странах Азии и Африки, опыт Советского Союза особенно важен и поучителен. И, кроме того, мы знаем, что СССР — это крепость, надежно защищающая завоевания сил мира и прогресса всюду, включая и те районы земного шара, где проходит передовая линия борьбы с империализмом. Вот почему я убежден, что фильм «Повесть о коммунисте», показывающий всемирно-историческое значение огромных достижений Страны Советов за 60 лет, обладает исключительной актуальностью. Я имею в виду и идейно-художественную концепцию произведения, и его информативную, познавательную ценность.

Однако актуальность картины всем этим не исчерпывается. «Повесть о коммунисте» создавалась и пришла к зрителю в то время, когда народы Советского Союза и многие многие миллионы искренних друзей вашей страны за ее пределами отмечали 60-летие Великого Октября, славный юбилей революции, ставшей главным событием нашего века. Общество развитого социализма, построенное в СССР,— вот впечатляющий результат великого дела, начало которому было положено в октябре 1917 года. В канун юбилея была принята новая Конституция СССР, документ огромного политического значения, сконцентрировавший и обобщивший богатый опыт государственного строительства в Советском Союзе. В мире хорошо известна роль, которая принадлежит Леониду Ильичу Брежневу в разработке фундаментальных положений этого важнейшего документа современности, единодушно одобренного всем советским народом, с величайшим интересом и удовлетворением воспринятого прогрессивными людьми планеты. И когда я смотрел фильм «Повесть о коммунисте», я невольно сопоставлял показанное на экране с двумя замечательными событиями — юбилеем Октября и принятием новой Конституции СССР,— ясно ощущая их органическую взаимосвязь.

Мне кажется, что успех авторов «Повести о коммунисте» во многом обусловлен их стремлением создать фильм, эмоционально воздействующий на аудиторию. Факты, на которые опирается сценарий этой документальной ленты, сами по себе и интересны и впечатляющи. Однако их еще нужно было и организовать таким образом, чтобы они стали

прочувствованным свидетельством времени. Достижению этой цели, к которой, по моему убеждению, должен стремиться каждый документалист, разрабатывающий тему большой общественной значимости, способствовали изобретательный монтаж, стремительный ритм повествования, очень емкого даже в отдельных своих фрагментах, умелое использование музыки, песен разных лет, создающих особое настроение в кадре — то проникновенно лирическое, задумчивое, то бодрое и торжественное, всегда близкое изобразительному ряду.

Даже непрофессионалу ясно, сколь большое количество хроникальных материалов нужно было пересмотреть, работая над картиной. Просмотреть и выбрать наиболее характерные, выразительные моменты из жизни страны и героя этого фильма. Соединяя их вместе, нужно было выбрать такое композиционное построение, которое соответствовало бы закономерной последовательности отображаемых событий, дать представление об их историческом контексте. Задача, которую взялись решить создатели «Повести о коммунисте», была, следовательно, не из легких. Но они решили ее с честью, ни на шаг не отступив от правды истории, правды жизни, послужившей им источником вдохновения.

Многое из показанного в «Повести о коммунисте» знакомо зрителю, но в целом картина производит впечатление свежести, новизны. Такова сила образной публицистики, способной обнаружить новые грани и оттенки хорошо известных фактов. Однако нельзя не отметить и еще одного достоинства ленты — в ней много поистине уникальных кадров, еще ни разу не показанных на экране прежде. Особенно много их в первой половине картины, собственно исторической, рассказывающей о начале жизненного пути Леонида Ильича Брежнева, которое совпало по времени с важнейшим периодом биографии Советской страны, бурными темпами создававшей тогда свою тяжелую промышленность. Когда видишь, в каких условиях, с преодолением каких трудностей шла эта работа, по-новому оцениваешь сегодняшний уровень промышленного развития и экономической мощи Советского Союза. И, конечно же, понимаешь, что без героических усилий освобожденного народа, без организующей роли партии коммунистов, всегда находившейся на самых сложных участках хозяйственного строительства, добиться этого было бы невозможно.

На мой взгляд, фильм назван очень точно — «Повесть о коммунисте». Основные черты личности Леонида Ильича Брежнева, показанные на экране в развитии, в становлении,— это качества настоящего коммуниста-ленинца. С молодых лет связал Леонид Ильич Брежнев свою жизнь, свои самые сокровенные помыслы с Коммунистической партией, с идеями коммунизма. Им он остается верен на протяжении всей своей яркой и мужественной жизни. Мы знаем, что у партии коммунистов нет более важной заботы, чем забота о народном благе. «Партия существует для народа и служит народу» — так записано в Конституции СССР. И это не просто декларация, это выражение самой сути всей многогранной деятельности КПСС. Коммунист Леонид Брежнев, какие бы задачи в мирное или военное время ни приходилось ему решать, постоянно руководствуется именно этим принципом, будучи чутким к нуждам народа, всегда проявляя отзывчивость и человечность. На экране мы видим драматическую хронику обороны Малой земли — начальник политотдела 18-й армии Брежнев постоянно находится на передовых рубежах, рядом с солдатами, словом и личным примером помогая им выстоять в тяжелых боях. Но ведь и после победы немало мужества, а порой и настоящего героизма требовалось, чтобы восстановить разоренную войной страну. И снова Леонид Брежнев там, где трудно,— руководит восстановлением промышленности на Украине. Битва за хлеб на целинных землях Казахстана в 50-е годы... Развитие космической промышленности... Работа на посту Председателя Президиума Верховного Совета СССР... За всем этим стоит большой труд, мудрость и опыт руководителя Коммунистической партии и Советского государства. Фильм «Повесть о коммунисте» воплощает это с покоряющей силой.

Задачи, над выполнением которых в различные периоды истории трудились советские коммунисты, содержание многогранной деятельности Леонида Ильича Брежнева не ограничены кругом проблем, имеющих значение только для жизни Советского Союза. Верные своему интернациональному долгу, народы СССР всегда готовы прийти на помощь народам других стран в их борьбе за национальную независимость, социальную справедливость и прогресс. Победа вашей страны в Великой Отечественной войне оказала огромное благотворное воздействие на судьбы Европы и всего мира. Мы, кубинцы, хорошо понимаем, что без помощи Советского Союза и других братских стран социализма нам было бы трудно защитить и упрочить завоевания нашей революции, 20-я годовщина которой будет отмечаться в следующем году. Когда на экране шли кадры, рассказывающие о зарубежных поездках Генерального секретаря ЦК КПСС, я вспоминал, с каким энтузиазмом мы встречали Леонида Ильича Брежнева на Кубе. Кубинский народ всегда вспоминает этот дружеский визит с большой теплотой.

Социализм и мир — эти два понятия неразделимы. Международная политика КПСС и Советского государства имеет своей высшей целью уменьшение угрозы мирового военного конфликта, разрядку напряженности, развитие сотрудничества между государствами с различным политическим устройством. Личный вклад Леонида Брежнева в углубление разрядки весьма ощутим, в этом еще раз убеждаешься, когда видишь включенную в фильм «Повесть о коммунисте» хронику Хельсинкского совещания, созыв и успешное проведение которого во многом обеспечено мирными инициативами СССР. Советский Союз последовательно выступает за полное выполнение хельсинкских договоренностей; сегодня, когда милитаристская политика реакционных кругов США, планирующих новый виток гонки вооружений, намеревающихся развернуть производство нейтронного оружия, создает серьезные препятствия на путях достижения прочного мира, советская Программа мира представляет собой единственную разумную альтернативу опасной конфронтации, которой чреваты военные приготовления на Западе.

Работая над фильмом «Шестая часть мира», снятом в СССР группой кубинских кинематографистов в год 60-летия Великого Октября, я познакомился с жизнью вашей страны и потому могу сопоставить впечатления от картины «Повесть о коммунисте» с собственными наблюдениями. Находясь в Советском Союзе, мы постоянно чувствовали замечательную атмосферу дружбы народов СССР, живущих единой братской семьей. Мы видели многочисленные примеры, подтверждающие успехи реального социализма в экономической и культурной областях. И мы убедились, что советские люди, гордясь своими достижениями, справедливо связывают их с именем человека, стоящего во главе партии и государства.

Для всех народов земли Советский Союз является надежным оплотом в борьбе за мир и прогресс на планете, поскольку в вашей стране самые высокие идеалы гуманизма и социальной справедливости находят свое практическое воплощение. Фильм «Повесть о коммунисте» — правдивое и глубоко убедительное кинопроизведение, он несомненно будет способствовать еще большему росту международного престижа Советского Союза и укреплению личного авторитета Леонида Ильича Брежнева, выдающегося лидера и мудрого политика, в глазах трудовых людей планеты.

Гавана

Цэвэлмагийн Наван,
режиссер (Монголия)

«Повесть о коммунисте» — это эпопея о коммунистах

...Вспоминаю свой первый просмотр «Повести о коммунисте». Как только в зале погас свет — впечатляющий «поток» хроники, которым открывается фильм, властно приковал к себе вни-

мание и незаметно, исподволь как бы сделал меня, зрителя, соучастником трудовых и ратных свершений советского народа, свидетелем его тревог и радостей, переживаемых так непосредственно, будто это все случилось сейчас, со мной. Иной раз, признаюсь, хотелось встать и «войти» в экран — в ряды строителей первых пятилеток, оказаться вместе с бойцами в окопах Великой Отечественной войны, ступить на легендарную Малую землю... Это — большая творческая удача, сказал я себе тогда. И в день 108-й годовщины со дня рождения В. И. Ленина понял, что не ошибся: авторам картины «Повесть о коммунисте», как и создателям телевизионной ленты «Ленинским путем», художественно разрабатывающей ту же важную и актуальную тему, была присуждена Ленинская премия.

Пользуясь случаем, сердечно поздравляю советских коллег с высокой наградой и от имени монгольских кинематографистов, зрителей нашей страны говорю им: «Баярла» — огромное спасибо за проделанную работу, работу большой международной значимости.

Да, полнометражный документальный фильм «Повесть о коммунисте», представляющий собой эпопею о коммунистах и коммунизме, стал сегодня достоянием, руководством к действию для миллионов людей как в Советском Союзе, так и за рубежом.

Находясь под впечатлением увиденного, я пытался понять, в чем секрет, в чем сила необычайного эмоционального воздействия фильма? В чем здесь главное? (Тогда наша группа снимала документальную ленту «Ленин с нами» — и для нас это было очень важно.) Напрашивалось множество ответов, мыслей. Посмотрел картину второй, третий раз и понял: это — яркая панорама, образная летопись Страны Советов. Созданная в канун 60-летия Великого Октября, она чрезвычайно актуальна, поскольку являет собой как бы отчет первого в мире социалистического государства за шестьдесят героических лет, освещенных и пронизанных ленинской мыслью, предначертаниями и идеалами Владимира Ильича Ленина. Это — ключ к пониманию того, в чем секрет монолитного единства КПСС и советского народа, в чем смысл жизни коммунистов, это — свидетельство торжества коммунистических идей, ставших самой мощной движущей силой современности.

Не боясь ошибиться, скажу: трудящиеся Монголии, быть может, ближе и теплее, чем кто-либо другой восприняли «Повесть о коммунисте». На то у нас есть свои веские основания. Монголия первой вслед за Советской Россией встала на путь социализма, который указал ее народу единственно верную дорогу к счастью и прогрессу. Занятая строительством новой жизни, Монголия делила с советским народом все радости и беды, была, есть и будет всегда вместе с ним. Народная Монголия отметила исторический юбилей Октября как свой большой национальный праздник, вновь подтвердив, что негасимый факел нерушимой монгольско-советской дружбы, зажженный Лениным и Сухэ-Батором, будет гореть в веках. «Повесть о коммунисте» встречена с таким живым интересом у нас еще и потому, что Л. И. Брежнев — верный и испытанный друг монгольского народа, внесший огромный вклад в его процветание, в укрепление братской дружбы и всестороннего сотрудничества между нашими странами.

Вот почему столь притягателен для монгольского зрителя этот обладающий высокими художественными достоинствами фильм.

Как режиссер-документалист, хочу подчеркнуть: мастерское использование авторами картины богатейшего хроникального материала буквально обжигает зрителя дыханием тех лет, славных свершений, никого не оставляет равнодушным. Гулко стучит сердце, когда видишь, как еще вчера голодная и раздетая страна, охваченная невиданным в истории трудовым энтузиазмом, работает во имя завтрашних грандиозных успехов, строит Магнитку, Днепрогэс, новые города, осваивает новые земли. Всюду — энтузиазм, вдохновленный и направляемый партией.

Слезы выступают на глазах, когда смотришь хронику Великой Отечественной войны. Невозможно забыть мужественную Малую землю, ее защитников, выстоявших под ливнями пуль и тоннами бомб 225 неимоверно трудных

дней и ночей. Невольно спрашиваешь себя: откуда черпали силы малоземельцы, весь советский народ? Фильм отвечает на этот вопрос.

Не могут не волновать и кадры послевоенного восстановления страны. Поражаешься, как у измученного войной, потерявшего на полях сражений 20 миллионов сынов и дочерей советского народа вновь появились сверхчеловеческие силы, чтобы залечить такие раны, поднять из руин сотни разрушенных городов и сел.

Кадры, исполненные огромного эмоционального воздействия, дают ответ, в чем сила народа, Советской страны. Источник ее — бессмертные коммунистические идеи, претворяемые в жизнь народом, Коммунистической партией, такими выдающимися людьми, как Л. И. Брежнев. Мы видим, что Леонид Ильич — неизменно в гуще народа, всегда, и в мирные и в ратные дни, на передовой линии.

Как кинематографист, по-хорошему завидую своим советским товарищам по профессии: им замечательно удался образ главного героя картины, глубоко человечный образ Коммуниста, сегодняшнего руководителя партии и Советского государства.

Леонид Ильич Брежнев неоднократно бывал в Монголии. Во время его последнего визита в нашу страну мне посчастливилось приветствовать Леонида Ильича на улицах Улан-Батора. Я много читал и слышал о нем: сын рабочего, он сам был рабочим, знает сладость выращенного собственными руками хлеба, жар горячего металла, тяготы фронтовой жизни. Однако фильм неизмеримо дополнил мои знания об этом выдающемся человеке. На экране мы видим Л. И. Брежнева на протяжении многих лет, в различной обстановке. Меня особенно поразило его умение быстро устанавливать контакт, душевно общаться с людьми, внимательно слушать собеседника. Простой в обращении, он уважительно, доброжелательно относится к людям, умеет завоевать их любовь и расположение, а самое главное — сплотить и зажечь их на подвиг, на самое трудное дело во имя счастья Родины.

Недавно я, как и сотни тысяч людей в нашей стране и за ее рубежами, следил за передававшимися по телевидению эпизодами поездки Леонида Ильича по Сибири и Дальнему Востоку и вновь поражался, насколько непринужденная творческая обстановка создается там, где появляется Л. И. Брежнев. Там всегда завязывается разговор по душам — о самом главном, что волнует и заботит народ. Сердечность, внимание к людям — эти качества, на мой взгляд, определяющие в характере Леонида Ильича Брежнева, убежденного коммуниста-ленинца, вся жизнь которого — высокий пример беззаветной преданности делу партии и народа.

Личные качества Л. И. Брежнева, его талант организатора и стратега, его способности государственного деятеля наиболее полно раскрылись на посту Генерального секретаря ЦК Коммунистической партии Советского Союза. Брежневский стиль — так можно охарактеризовать ту замечательную атмосферу деловитости, взаимного доверия и демократизма, которая вот уже почти полтора десятилетия установилась во всех сферах партийной, государственной и общественной жизни СССР. Не только в Советском Союзе, но и за его пределами хорошо знают сущность этого поистине ленинского стиля работы. В это понятие входят верность коммунистическим идеям, большевистская прямота, последовательная поддержка всего нового и передового, неустанная забота о дальнейшем процветании и счастье всего народа.

Лучше всего сказал о том, что такое ленинский стиль в работе, Леонид Ильич Брежнев: «...Мы, коммунисты, — народ беспокойный. Мы хотим сделать как можно больше для улучшения жизни народа, для его счастья — и сделать по возможности скорее. В этом, очевидно, одна из особенностей нашей партии.

Другая ее особенность — в том, что партия не только сама борется за народные интересы, но и умеет поднимать на эту борьбу, увлекать за собой самые широкие массы трудящихся».

Фильм убеждает: в авангарде этой борьбы всегда — Леонид Ильич Брежнев. Старший среди равных, он всю жизнь — среди коммунистов, вместе с ними борется за всенародное счастье.

«Повесть о коммунисте» показывает Леони-

да Ильича не только как человека, который хорошо знает по собственному опыту, что такое война, как трудно возрождать из пепла и руин города и села, залечивать раны, оставленные войной на земле и в душах людей. Мы видим Л. И. Брежнева — и в этом огромное достоинство картины — как величайшего архитектора мира, делающего все возможное, чтобы на планете никогда не вспыхнул пожар новой мировой войны. Хроника, включенная в фильм, наглядно отражает ту огромную и кропотливую работу, которую проводят Центральный Комитет КПСС, его Политбюро и лично Леонид Ильич по претворению в жизнь советской Программы мира. Это — титанический труд. Он требует настойчивости, прозорливости, реализма, умения убеждать, завоевывать доверие. И еще он требует огромных личных усилий от человека, который дает ему главное направление. Вспомним, что только в апреле и мае этого года Л. И. Брежнев побывал в Сибири, на Дальнем Востоке, посетил Федеративную Республику Германии, Чехословакию; от результатов этих поездок дело разрядки и укрепления международного сотрудничества несомненно выиграло.

С деятельностью Коммунистической партии Советского Союза и ее выдающегося руководителя монгольский народ неизменно связывает изменение соотношения сил на мировой арене в пользу социализма, успехи международного рабочего движения, национально-освободительной борьбы. Миллионы людей планеты, стремясь к миру, безопасности, сотрудничеству, с особым вниманием прислушиваются к голосу советских коммунистов, к словам Л. И. Брежнева.

Не могу не отметить еще одно достоинство фильма. Экран отобразил многогранную и плодотворную деятельность Л. И. Брежнева по сплочению великого содружества — мировой системы социализма. Последовательный интернационалист-ленинец, Л. И. Брежнев постоянно проявляет огромную заботу об упрочении братства социалистических стран, благодаря чему наше содружество претворяется в новые формы, охватывая все сферы политической, экономической и культурной жизни наших народов. Это наглядно видно и на примере монгольско-советских отношений.

Во всей необъятной Монголии сегодня не найти такого уголка, где не ощущались бы замечательные результаты нашей великой дружбы с Советским Союзом. Они видны всему миру. Но их не хотят замечать империалисты и пекинские лидеры, выступающие в сговоре с самыми реакционными силами мирового империализма. Дело дошло до того, что наследники и последователи Мао позволяют себе бесцеремонно вмешиваться во внутренние дела МНР, выдвигая нелепое требование, чтобы с нашей территории были выведены советские воинские части. Недавняя нота правительства Народной Монголии дала достойную отповедь этим абсурдным притязаниям Пекина. Горячо одобряя этот документ, наш народ вновь заявил всему миру: советские военнослужащие, находящиеся на территории Монголии исключительно по просьбе ее правительства, надежно охраняют вместе с монгольскими войсками независимость МНР, исторические завоевания Народной Монголии.

Монгольская поговорка гласит: «Опора в юрте — шест, в жизни — дружба». Такой опорой в жизни моей Родины, в жизни всех братских социалистических государств стала нерушимая дружба с великим Советским Союзом. В знак признания больших заслуг товарища Леонида Ильича Брежнева в укреплении этой дружбы ему, почетному гражданину Народной Монголии, было присвоено звание Героя МНР.

Недавно мы прочли книги Л. И. Брежнева «Малая земля» и «Возрождение». Вместе с такими фильмами, как «Повесть о коммунисте» и «Ленинским путем», эти произведения складываются в художественное, эпическое повествование о партии коммунистов, о Стране Советов, убеждая нас в том, что будущее Советского Союза, всего социалистического содружества, великое дело мира и безопасности народов в надежных руках коммунистов-ленинцев, возглавляемых выдающимся деятелем нашей эпохи Леонидом Ильичом Брежневым.

Улан-Батор

К. Разлогов

От «контркультуры» к «неоконсерватизму»?

Исследование специфики воплощения на экране идейных противоречий капитализма является важнейшей составной частью марксистско-ленинского анализа киноискусства Запада. Роль этого аспекта возрастает по мере углубления идейно-политического кризиса буржуазного общества, представляющего собой феномен сложный и многоплановый. Как отмечал товарищ Л. И. Брежнев, «он поражает институты власти, буржуазные политические партии, расшатывает элементарные нравственные нормы. Коррупция становится все более явной, даже в высших звеньях государственной машины. Продолжается упадок духовной культуры, растет преступность»[1].

Кризис, затрагивающий все звенья господствующей буржуазной культуры, приводит к укреплению прогрессивных демократических элементов, связанных с антиимпериалистическими движениями, в авангарде которых выступают коммунистические и рабочие партии.

Сложное взаимодействие противоборствующих сил в системе западной культуры определяет многообразие конкретных особенностей функционирования киноискусства, изучение которого в условиях обострения идеологической борьбы требует перехода от эмпирической оценки отдельных произведений к анализу кинопроцесса в специфическом социокультурном контексте. Особое значение здесь имеет теоретико-методологический аспект, способствующий выявлению всего комплекса возникающих связей. В. И. Ленин подчеркивал: «Чтобы действительно знать предмет, надо охватить, изучить все его стороны, все связи и «опосредования». Мы никогда не достигнем этого полностью, но требование всесторонности предостережет нас от ошибок и от омертвления»[2].

Рассмотрение кинопроцесса в условиях современной идеологической борьбы ставит перед исследователями-марксистами ряд новых методологических проблем.

Они обусловлены как необходимостью критического подхода к категориям, выдвигаемым западными авторами, так и неоднозначностью, противоречивостью связей общекультурных закономерностей с непосредственно нас интересующей областью — киноискусством.

Кинематограф Запада отражает динамику идейно-политической борьбы, существенными явлениями которой выступают «контркультура» и «неоконсерватизм». Мы не случайно заключаем эти термины в кавычки. Возникнув в системе западной социологии, они несут на себе отпечаток буржуазных представлений, во многом маскируют реальный смысл идейного противоборства в странах капитала, исходные параметры которого сформулированы в ленинской теории двух культур в культуре капиталистического общества.

Анализ на марксистско-ленинской методологической основе динамики кинематографического процесса — задача сложная и обширная. Она, разумеется, не может быть решена в рамках журнальных публикаций. Мы ограничимся лишь той частью проблемы, которая позволяет на материале искусства экрана показать неполноту и противоречивость влиятельной на Западе идейно-политической и культурологической концепции, характеризующей последнее десятилетие как период перехода от «контркультуры» к «неоконсерватизму».

●

«Контркультура», провозглашенная одновременно лозунгом и итогом широкого антиимпериалистического движения, охватившего практически все развитые капиталистические страны в 60-е годы, явилась достаточно влиятельным идейно-политическим и художественным течением. Однако, с точки зрения

[1] Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. Речи и статьи. Т. 5. М., Издательство политической литературы, 1976, стр. 480.

[2] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 42, стр. 290.

марксизма, «контркультура» произвела двойную подстановку: место борьбы классов в ней занял конфликт поколений, а социальные преобразования были подменены «культурным противостоянием»[3]. В силу этого ни теория, ни практика «контркультуры» не могли быть до конца последовательными. При этом следует подчеркнуть, что само по себе молодежное движение обретает свое подлинное общественно-политическое значение только как составная часть широкого фронта антиимпериалистической борьбы и отнюдь не сводится к выступлениям под флагом «контркультуры». Отсюда и сложное переплетение возникающих связей.

Кино не стало тем видом искусства, в котором идеи и настроения «контркультуры» нашли наиболее адекватное выражение (как они раскрылись в «поп-музыке»). Оно и не могло стать олицетворением «контрдвижения», поскольку в своих традиционных формах в условиях капиталистической кинопромышленности было намертво связано с буржуазной «массовой культурой», то есть как раз с тем, против чего восставала молодежь. С другой стороны, ориентация кинематографа на «внешний, видимый» мир противоречила одной из ведущих тенденций «новой чувственности» к высвобождению иррационального и объективизации субъективного — здесь адепты «контркультуры» неожиданно сомкнулись с конформистом Маклюэном, не случайно противопоставляющим «рациональному» кино телевидение, якобы специально требующее «вчувствования». Отметим, что это отнюдь не единственный парадокс соотношений «pro» и «contra» в западной культуре. В определенном смысле именно «непривилегированное» положение киноискусства в системе «контркультуры» объясняет многоаспектность и разнопорядковость их взаимодействия.

Начнем с простейшей формы обусловленности: отражая объективную реальность, кинематограф (как документальный, так и, в опосредованном варианте, игровой) не мог не обратиться к внешним проявлениям «контркультуры»: бытие хиппи, демонстрации, фестивали «поп-музыки» и т. п. Конкретные варианты тут были самые различные: от полулюбительских съемок «студенческой революции» в Париже до «эпической картины» фестиваля в Вудстоке или разнообразного клинического исследования быта и сознания «семейства» Мэнсона.

Фильмы затрагивали различные стороны и аспекты «конфликта поколений». В «Беспечном ездоке» Денниса Хоппера (1969) с симпатией показаны молодые герои-мотоциклисты — пассивные жертвы собственной внутренней изоляции и злобной агрессивности воинствующих представителей консервативной морали, способных на убийство ради сохранения незыблемости буржуазных устоев. Созданный в том же году «Ресторан Алисы» Артура Пенна подчеркивал антагонизм между новой антипотребительской ориентацией и ценностями «американского образа жизни», пропагандистом которых был традиционный Голливуд. В «Земляничном заявлении» Стюарта Хэгмена (1970) дух социального протеста, воплощенный в бунте студенческого городка, оказывал существенное влияние на личные судьбы героев, становление их характеров и убеждений.

Однако даже «Беспечного ездока» нельзя считать выражением принципов «контркультуры». Ведь необходимым исходным моментом для ее «чистого» проявления остается выход за рамки системы капиталистической промышленности и буржуазных ценностей. В этом смысле «контркультура» в кино возможна только за пределами официального кинопроизводства либо где-то на его границах. Парадокс тут состоит в том, что сознательно культивируемая периферийность сферы действия изначально лишает «контропроизведения» возможности оказывать реальную угрозу существующим порядкам. Этот аспект легко проследить на примере американского «подпольного» кино. Его эволюция от прогрессивных политических выступлений, от протеста против войны во Вьетнаме к экспериментальным лентам, как бы отступавшим ранее на второй план, весьма показательна.

---

[3] См.: М. И. Новинская. «Студенческая революция» в США и кризис буржуазных ценностей. — «Вопросы философии», 1972, № 12.

Конечно, «подпольное» кино, безусловно заслуживающее специального развернутого и дифференцированного анализа, выходящего за рамки данной статьи, отнюдь не однородно. Неоднозначно и его взаимодействие с миром «контркультуры». Вместе с тем трудно отрицать, что общим знаменателем большинства экспериментов остается отрыв художественного творчества от антикапиталистической борьбы, о чем свидетельствует и фундаментальное исследование идеолога этого направления П. Адамса Ситни «Визионерский фильм»[4]. На этих путях «подпольное» крыло «контркультуры» практически смыкается с буржуазным по своей природе эстетизмом: внешний антагонизм оборачивается внутренним соответствием. Господствующая культура в ипостаси элитарности поглощает свою противоположность.

Слабости «контркультуры» особенно очевидны тогда, когда делаются попытки рассмотреть с ее позиций главные вопросы времени, вопросы классовой борьбы, социальной революции, перспективы перестройки общества. Здесь (одновременно парадоксально и закономерно) идеологи «бунта» выносят на первый план не содержательные, а сугубо формальные критерии «революционности». С их позиций, отнюдь не каждый «левый» (даже левоэкстремистский) политический фильм может быть причислен к «контркультуре». Для этого он должен удовлетворять по крайней мере одному из двух совершенно разных по сути требований (в идеале — обоим): быть созданным вне системы кинопроизводства и разрушать систему киноповествования.

Эта позиция вводит нас в круг идей «левых» экстремистов, занявших в западном кинематографе заметное место. На экранах (и в прессе) капиталистических стран отразились — как косвенный результат неоднородности молодежного движения — и увлечение «революционностью» во что бы то ни стало, и анархосиндикализм, и специфически перетолкованные западной интеллигенцией маоистские концепции. В свете этих фактов делается понятным и то, что между различными экстремистскими группировками и даже внутри них никогда не прекращались споры — как по поводу тех или иных теорий, так и по поводу того или иного кинопроизведения.

Непоследовательность, а иногда и объективная реакционность идейно-политических установок и деятельности отдельных представителей «контркультуры» делали это движение особо уязвимым. Поэтому не удивительно, что на экранах Запада с конца 60-х годов стали систематически появляться картины, рассматривающие леворадикальное крыло «контркультуры» с критических позиций. Правда, критика в большинстве случаев носила сугубо охранительный характер, особенно ярко проявившийся в произведениях, отмеченных категорическим неприятием пафоса молодежного протеста, спекулирующих на заблуждениях и крайностях, свойственных обычно достаточно ограниченным группировкам, входящим в состав всего движения. Этой тенденции мы подробно коснемся ниже, в связи с наступлением «неоконсерватизма». Пока же отметим, что само ее возникновение создавало особые, не только материальные, но и сугубо идейно-художественные трудности для тех кинематографистов (и оценивающих их работы критиков), которые стремились показать леворадикалов с точки зрения коммунистов. Такие фильмы крайне немногочисленны, и это тоже не случайно: на их пути, как и на пути лент, выражающих действительно позитивные идеалы реальной, то есть демократической «контркультуры», встает буржуазный экран.

Например, французский режиссер-коммунист Паскаль Обье в фильме «Вальпараисо, Вальпараисо!» (1971) направляет острие сатиры против псевдореволюционеров и прославляющих их кинематографистов. Однако, обличая «интеллектуалов», считающих, что революцию нужно делать где угодно, только не у себя на родине, режиссер недостаточно ясно подчеркивает позитивную альтернативу. Его фильму в данном случае вредит и соседство сугубо буржуазного кинематографа, трактующего ту же тематику в комическом ключе. В качестве наиболее типичных примеров тут

[4] P. Adams Sitney. Visionary Film: The American Avant - Garde. Oxford, 1974.

можно привести своеобразную «автопародию» Клода Лелуша «Приключение есть приключение» (1972), открывающуюся сценой конгресса под провокационным лозунгом, цинично пародирующим лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», или комедию Жана Янна «Китайцы в Париже» (1974), трактующую в духе балагана эпоху оккупации Франции гитлеровскими войсками, для большей «актуальности» замененными китайцами. Такие картины потакают демагогам из «нигилистически» настроенных кругов мелкой буржуазии, утверждающих, что политикой якобы занимаются только преступники и аферисты. Реакционность этой фальшивой и вульгарной позиции очевидна. Но ведь фильм «Вальпараисо, Вальпараисо!», даже и вопреки намерениям автора, мог быть понят как выразитель именно такой позиции.

Разночтения в истолковании фильма Обье, как и вообще специфику преломления на западных экранах идейно-художественных течений, противостоящих господствующей буржуазной культуре, можно правильно понять и оценить только в общем контексте социально-политической борьбы в развитых капиталистических странах.

Оппозиция «официальной» культуре, заложенная в самом понятии «контркультура», оказывается очень уж относительной. Нигилистические лозунги (отрицание культуры как таковой) именно в силу своего сугубо негативного характера не могли найти реального воплощения в культурной практике. Что же касается протеста, то его внешние формы постепенно ассимилировались буржуазной культурой в самых различных ее проявлениях (от «элитарного» киноавангарда до «массовой» поп-музыки).

Вместе с тем общая антибуржуазная направленность «контркультуры», ее тесная связь с молодежным движением, а через него и с широким фронтом борьбы против монополистического капитала и его ставленников в сфере идеологии, привела к усилению роли прогрессивных демократических элементов, противостоящих идейно-художественным установкам, насаждаемым господствующим классом. Эти элементы, даже зачаточным формам которых нельзя не придавать серьезного значения, можно обнаружить и в кинематографическом процессе, хотя они и не могли здесь проявиться достаточно широко. Капиталистический характер кинопроизводства вынуждал художников идти по пути вольных и невольных компромиссов, когда сочувственное отношение к новой ориентации молодого поколения выступало под прикрытием псевдобесстрастного отражения объективных событий (документализм и стилизация под документ), художественных вариаций на традиционные темы или вызывающего «эпатажа», маскирующегося под подлинный социально-политический протест против буржуазии («сексуальная революция» на экране — от фильма В. Шемана «Я любопытна», 1967, через произведения «подпольного кино» до коммерческих порнофильмов.

Прогрессивная направленность отдельных проявлений «контркультуры» подтверждается резкой критикой, которой она подвергалась и подвергается по сей день со стороны разных апологетов буржуазного образа жизни.

В 70-е годы широкое распространение получила точка зрения, согласно которой бурные социальные катаклизмы предшествующего десятилетия сменила эпоха «контрреформации», знаменовавшая решительный отход от системы ценностей, предложенных «контркультурой» («контрреформация» не случайно часто определялась как «контрконтркультура»), и возвращение на сугубо консервативные позиции. Эта концепция подтверждалась и данными отдельных исследований общественного мнения, свидетельствовавших о тенденции к «более консервативному» типу мышления и мировосприятия, особенно в США [5], но также и в ряде западноевропейских стран. Изменение морального климата косвенно обусловило и настойчивые попытки политически и психологически оправдать фашизм, что привело к активизации неофашистских группировок, особенно в Италии и ФРГ. Эти веяния, представляющие собой лишь оживление давно извест-

[5] H. Kahn, B. Bruce-Briggs. Things to Come. N. Y., 1972.

ных мотивов, внесли в идейно-политическую ситуацию западного мира новые противоречия, отражающие, разумеется, не преодоление кризиса, как утверждают буржуазные идеологи, а его дальнейшее углубление.

Об этом свидетельствуют, в частности, материалы симпозиума на тему «Что такое либерал и кто такой консерватор?», в котором приняли участие 64 видных американских обществоведа [6]. В ходе достаточно противоречивого обмена мнениями особенно интересной и по-своему прозорливой была точка зрения, высказанная Арнольдом Бейчманом, о характерной тенденции либеральной и консервативной традиций к конвергенции, составившей основу так называемого «неоконсерватизма». Ее источником американский политолог считает фронтальную оппозицию подъему «новых левых» в конце 60-х годов, а цементирующим началом — антикоммунизм и антисоветизм. По его мнению, существенную роль в этом процессе сыграла также нерезультативность тех путей решения социально-экономических проблем, которые предлагались как либералами, так и консерваторами [7]. Действительно, новизна «неоконсерватизма» — не столько в новой расстановке политических акцентов (хотя это и существенно как выражение кризиса в пределах господствующего буржуазного сознания), сколько в прямой защитной реакции на волну массового протеста и широкие демократические движения во всех развитых капиталистических странах.

«Неоконсерватизм», влияние которого сказалось и на внешнеполитических акциях новой американской администрации, и на развернувшейся в последнее время антисоциалистической и антисоветской кампании (в Англии и особенно в Соединенных Штатах Америки), затронул и сферу культуры, поскольку манифестировал себя (в результате манипуляции массовым сознанием) как движение более эмоциональное, нежели рациональное. («Культура ранее определялась как система организаций, а ныне превратилась в набор ощущений», — утверждает культуролог Рональд Берман [8].) Особо устойчивую основу эта переориентация нашла в США в эстетически-религиозной традиции: в протестантизме и в пуританской морали. Достаточно вспомнить хрестоматийные «13 полезных добродетелей», предложенные Бенджамином Франклином в «Альманахе бедного Ричарда» (1732—1757): умеренность, молчаливость, аккуратность, решительность, бережливость, трудолюбие, искренность, справедливость, сдержанность, опрятность, спокойствие, целомудрие и смирение. Под воздействием этого перечня добродетелей сложилась и характеристика, данная новому президенту США участником его предвыборной кампании, социологом Норманом Бирнбаумом: «Странное сочетание в Картере южного популизма, технократической рациональности и евангелистской морали равнозначно усилию (пусть пока еще неопределенному) найти социальный выход в нашем историческом развитии» [9].

Однако для того, чтобы найти выход, мало скрестить традиционный Юг и пуританскую этику с технократизмом, как об этом напоминает видный американский социолог, автор теории «постиндустриального общества» Даниэл Белл в книге, посвященной выяснению «Противоречий капитализма в сфере культуры»: «Протестантская этика и пуританский темперамент были кодами, возвеличивавшими работу, трезвость, бережливость, сексуальные ограничения и вообще всяческие запреты. Они определяли природу морального поведения и социальной респектабельности. Постмодернистская культура 60-х годов, поскольку она сама себя называла «контркультурой», рассматривалась как вызов протестантской этике, возвещающий конец пуританизма и развертывающий финальную атаку на буржуазные ценности. Но это слишком упрощенно. Протестантская этика и пуританский темперамент как факты общественной жизни были подорваны уже давно... На самом деле распад традиционной буржуазной системы ценностей

[6] «What Is a Liberal — Who Is a Conservative?» — «Commentary», September, 1976.
[7] Ibidem, p. 41—42.
[8] Ibidem, p. 44.
[9] Ibidem, p. 46.

был порожден буржуазной экономической системой, точнее говоря, свободным рынком. Вот источник противоречий капитализма в американской жизни»[10]. В качестве выхода из тупика, породившего «контркультуру» (которую он рассматривает как «кризис знания» и «нападение на разум как таковой»), американский социолог предлагает возврат на новом этапе к религиозной системе ценностей, к разграничению святого и мирского, к восстановлению первичных связей отца с сыном, индивидуума с племенем[11]. Это обращение к традициям на уровне образа жизни и нравственности становится краеугольным камнем «неоконсерватизма» в культуре[12].

Каково же место киноискусства в этой новой расстановке акцентов? С одной стороны, традиционный Голливуд и «коммерческое» кино Запада в значительной своей части справедливо рассматриваются как проводники буржуазной идеологии и системы ценностей.

С другой, нельзя не учитывать и противоположный аспект. В рамках «официального» кинопроизводства стран Запада создавались и создаются прогрессивные произведения, в которых роль демократических элементов и гуманистического, антибуржуазного пафоса оказывается ведущей. В качестве примеров достаточно привести (ограничиваясь Голливудом) такие фильмы, как «Нетерпимость» Д. Гриффита (1916), «Гроздья гнева» Д. Форда (1940) и «Гражданин Кейн» О. Уэллса (1941) — вплоть до «Погони» А. Пенна (1965). Поэтому, даже учитывая поворот вправо, консервативные идеалы если и могли найти поддержку, то в большинстве случаев противоречиво опосредованную буржуазно-гуманистической проблематикой, для которой, кстати говоря, пуританская этика и протестантизм тоже дают некоторые основания[13]. Другими словами, приверженность к идеалам абстрактно понимаемого гуманизма подчас побуждала талантливых художников выдвигать в качестве позитивной альтернативы царящему ныне в странах капитала духовному кризису якобы неиспорченное прошлое, вымышленный Золотой век. Тем самым они, иногда помимо своей воли, оказывали поддержку и политическому консерватизму, антикоммунизму и антисоветизму, не случайно выступающим под удобной маскировкой борьбы за «нравственное усовершенствование» мироздания в целом и стран социализма в частности. Справедливо отмечает советский американист А. Мельвиль: «При этом по целому ряду важнейших социально-экономических и политических проблем эти «традиционалистские» силы занимают ностальгическую и настолько критическую позицию по отношению к центральной власти Вашингтона, военно-промышленному комплексу, крупным корпорациям, что порой может создаться впечатление, будто это чуть ли не «левые»[14]. Именно постоянство обличительного момента, свободного от апологетической риторики, порождает особые трудности при необходимом разграничении критики иногда одних и тех же «язв капитализма» слева (точнее говоря, с точки зрения социального прогресса) и справа, с позиций реакции (от «ультра» до умеренно консервативных). Поэтому и картина кинопроцесса в русле «неоконсерватизма» оказывается противоречивой и неоднозначной.

«Неоконсерватизм» в киноискусстве, отражая противоречия внутри «официального», коммерческого кинопроизводства, знаменует, как и в политике, возврат на охранительные позиции после тех потрясений, которые буржуазная цивилизация пережила в 60-е и в начале 70-х годов. В то время критический

---

[10] D. Bell. The Cultural Contradictions of Capitalism. N. Y., 1976, p. 55.

[11] Ibidem, p. 171.

[12] Мы не касаемся здесь собственно политического аспекта и многозначности «неоконсерватизма», отсылая читателя к статьям Ю. А. Замошкина и А. Ю. Мельвиля «Между неолиберализмом и неоконсерватизмом» («Вопросы философии», 1976, № 11) и А. А. Галкина «Новая «консервативная волна» как порождение идеологического кризиса капитализма» («Вопросы философии», 1977, № 12).

[13] Интересно вспомнить, что ярко выраженные элементы морального и политического консерватизма были присущи, например, взглядам и творчеству таких признанных корифеев кино США, как Дэвид Уорк Гриффит или Джон Форд. При этом в своих лучших произведениях силой реализма, который, по известному высказыванию Энгельса, проявляется даже независимо от взглядов автора, они достигали невиданных глубин постижения жизни и вершин художественного обобщения.

[14] «ИК», 1977, № 8, стр. 133.

пересмотр общей системы ценностей, не только в Европе (о чем свидетельствует, в частности, распространение так называемых «политических» фильмов), но и в США отразился достаточно широко. Не случайно начало «нового американского кино», или «нового Голливуда», датируют, как правило, 1967 годом, годом выхода двух фильмов — «Выпускника» Майка Николса и «Бонни и Клайда» Артура Пенна. При всех своих особенностях (художественных и концептуальных) они знаменовали нарушение традиционных запретов: в финале картины Николса молодой выпускник, отбиваясь крестом, уводил свою возлюбленную буквально из-под венца, значит не до (как было бы раньше), а во время церемонии бракосочетания. Гангстеры Бонни и Клайд в противостоянии полиции и «истеблишменту», конкретно — банкам, подвергаемым их нападениям, выступали скорее как положительные герои, жертвы несправедливой социальной системы, нежели как носители социального (или даже метафизического) зла, в отличие от традиционных гангстерских фильмов, в том числе и классических произведений рубежа 20—30-х годов.

Перенос акцента с обличения преступления как такового на обличение «истеблишмента» был в определенной мере связан со специфической ситуацией конца 60-х годов, когда полиция и власти уже никем не могли больше рассматриваться как защитники честных граждан от преступников, а вполне и очевидно обнаружили свой классовый характер неоднократными разгонами демонстраций и забастовщиков, когда ФБР и ЦРУ скомпрометировали себя преданным гласности вмешательством как в личную жизнь американских граждан, так и в политическую жизнь других стран. В этом контексте новая ориентация и внутренняя перестройка «гангстерского фильма» были вызваны не только тенденцией к живописанию насилия, но и необходимостью отразить, пусть в иносказательной форме, новую ценностную ориентацию прогрессивной части общества. Причем этот процесс затронул не только престижные произведения, к которым можно отнести «Бонни и Клайда», но и массовую продукцию. В качестве примера достаточно привести два фильма 1970 года: «Банду Гриссом» Роберта Олдрича (по знаменитому роману Джеймса Хедли Чейза «Никаких орхидей для мисс Блендиш») и «Кровавую маму» Роджера Кормена, основанные на разных вариантах подлинной истории одной банды, орудовавшей в кризисные 30-е годы под предводительством «мамы» Кейт Баркер. В первом фильме буржуа поражала оценочная инверсия: в финале самым аморальным предстает миллионер, толкающий собственную дочь на самоубийство, а единственным персонажем, сохранившим способность к сильным, подлинным чувствам, оказывается психически неполноценный гангстер-садист, образ которого приобретает чуть ли не трагическое звучание. В «Кровавой маме» ведущим становится глобальный этический нигилизм, уподобляющий фильм развернутому площадному ругательству, обращенному непосредственно к зрителю. К тому же фильм завершается издевательским кадром почтовой марки стоимостью в 3 цента, посвященной «Всем матерям Америки». Неслучайность подобных инверсий и издевательских вывертываний наизнанку старых ценностей подтверждает широкое распространение в западноевропейском кинопроизводстве лент, критикующих полицию в открытую (как, например, демонстрировавшиеся в нашей стране «Преступление во имя порядка» Марселя Карне, 1971, или «Дело гражданина вне всяких подозрений» Элио Петри, 1969).

Свидетельством глубины нравственной переориентации выступает и эрозия, которой подвергается самый устойчивый и традиционный из американских кинематографических жанров — вестерн, содержащий в себе развернутую, хотя и открыто не сформулированную, ценностную систему «доисторических времен» завоевания Дальнего Запада. В «Маленьком большом человеке» (1970) Артура Пенна разрушению изнутри подвергается вся эта мифологическая система, вплоть до разоблачения национального героя США генерала Кастера. Сходные тенденции к критике основных ценностей, носителем которых выступал классический вестерн, можно обнаружить на

протяжении двух последних десятилетий и в произведениях многих других мастеров, от «традиционалиста» Джона Форда («Человек, который убил Либерти Вэланса», 1961; «Чейенская осень», 1964) до Ричарда Брусса («Профессионалы», 1966), Френка Перри («Док», 1970) и Кирка Дугласа («Отряд», 1975).

Последняя картина — режиссерская работа известного американского актера, исполнившего в ней и главную роль, — для нас особо интересна прямым выходом на острые политические проблемы. Ее герой — шериф, выставивший свою кандидатуру на предстоящих выборах, отдает все силы поимке знаменитого преступника. Возглавляемый им отряд профессионалов (это тоже излюбленная тема нового вестерна) позволяет ему добиться цели. На один вечер шериф становится героем в глазах жителей маленького городка и произносит зажигательную речь, в то время как его подчиненные без особых усилий соблазняют дочерей и жен рядовых горожан. Однако на следующий день преступнику удается захватить в плен шерифа и перекупить отряд. Переломным оказывается тот момент, когда отряд начинает грабить жителей с первоначальной целью собрать деньги, необходимые для освобождения шерифа. Тут-то большинство его членов и осознает материальные и моральные «преимущества» беззакония перед законом. Мир преступления как зеркальное отражение мира политики противостоит бессилию обывателей, всегда оказывающихся в проигрыше, даже когда они выступают поборниками традиционной нравственности. Фиктивные идеалы, провозглашаемые героем в его торжественной речи, разоблачаются программным отсутствием идеалов у наемников, готовых служить тому, кто лучше платит.

Эта в художественном отношении не слишком примечательная картина точно нащупывает исходные моменты той «обратимости ситуации», которая и явится постоянным мотивом контрнаступления «неоконсерватизма». В результате появляются произведения сложные и противоречивые, в пределах которых разграничение прогрессивных и реакционных элементов связано с большими трудностями.

Главным приемом, определяющим «неоконсервативную» стратегию, была подмена реального оппонента — массового движения протеста — искусственной моделью, абсолютизирующей его наиболее уязвимые стороны. Именно с такой подстановкой проблемы мы имеем дело в книге Д. Белла, который отрицает социально-политические корни радикализма и сводит его к самому поверхностному слою — к вариациям мироощущения, и то не вполне оригинальным, к конечной точке пути «от протестантской этики к психоделическому базару»: «Хотя новое движение и было крайним, оно не было ни смелым, ни революционным. На самом деле оно представляло собой лишь простое распространение гедонизма 50-х годов и демократизацию либертинизма, который был уже давно достигнут отдельными прослойками передовых высших классов. Точно так же, как политический радикализм 60-х годов последовал за крахом политического либерализма предшествующего десятилетия (вот это верно. — *К. Р.*), психоделические крайности — в сексуальности, обнаженности, извращенности, наркотиках и «роке» — и «контркультура» последовали за вымученным гедонизмом 50-х годов» [15]. Далее происходит подстановка — радикализм отметается, а рассматриваются только крайности «контркультуры».

Первым плацдармом столкновения «контркультуры» и «неоконсерватизма» стали поэтому у Белла не принципиальные вопросы социального развития или гуманизма, а проблемы конфликта внутри религиозного сознания, оживление которого, как правило, справедливо связывается с разочарованием в позитивном значении научно-технического прогресса («кризис знания», по Беллу), с непознаваемостью для индивидуума как природных, так и общественных процессов. Молодое поколение действительно отдало дань гедонизму и восточному мистицизму, в отдельных своих проявлениях тяготея и к демонизму, как об этом свидетельствует история «семейства»

[15] D. Bell Op cit., p 73—74

Мэнсона [16]. Однако «неоконсерватизм» выпятил значение традиционного пуританизма и, шире, фундаменталистских религий, в русле которых модные мистико-оккультные веяния воспринимались уже как порождения Ада.

Наиболее последовательно противостояние бога и дьявола было воплощено в известном фильме Уильяма Фридкина по роману Уильяма Питера Блэтти «Изгоняющий дьявола» (1973). История изгнания вселившегося в девочку дьявола (который рассматривается и как эманация окружающего общественного зла) излагается на высоком теологическом уровне и служит «обоснованием» идеи бессилия рационализма и науки в целом. В фильме Джека Старрета «Гонки с дьяволом» (1975) сатанинской секте противопоставляются две рядовые супружеские пары «стопроцентных» американцев, которые с завидным упорством преодолевают все препятствия, однако в финале (призванном, видимо, доказать реальное существование дьявола) оказываются побежденными сектантами. Эстетизированный вариант той же темы еще раньше предложил Роман Поланский в фильме «Ребенок Розмари» (1968), «демонический» сюжет которого может читаться и как бред героини, постепенно сходящей с ума во время беременности, и как вполне реальная история козней сектантов, и как мистический сюжет о рождестве сатанинского антипода Иисуса Христа.

А далее происходит знаменательная подмена «священного» «мирским». В 1972 году на экраны США по свежим следам серии зверских убийств, о которых писала и наша печать, вышел фильм Лоренса Меррика и Роберта Хендриксона «Мэнсон», состоящий из интервью, документальных и отчасти реконструированных эпизодов. Фильм уже тогда критиковали за бесстрастность интонаций и, на наш взгляд, критиковали безосновательно — факты были столь чудовищны сами по себе, что не нуждались в дополнительных акцентах.

Эти акценты были назойливо проставлены в игровой хронике тех же событий — телефильме Тома Грайса (1976), который, по свидетельствам американской печати, пользовался наибольшим успехом среди телевизионной продукции на экранах кинотеатров. Название фильма «Helter Skelter», заимствованное из песни ансамбля «Битлз», можно условно перевести и просто как «сумятица», и как апокалиптический «конец света», что особо импонировало «новому Мессии». По этой ленте, основанной на книге, одним из авторов которой был прокурор Бульози, официальный обвинитель на процессе Мэнсона и его соучастниц, легко проследить пути наступления «неоконсерватизма». Хотя лента вроде бы документальна в своей основе (все, что показано, базируется на установленных фактах), она открыто тенденциозна по направленности. «Коммуна» Мэнсона рассматривается как характерный, типичный (а не крайний, уродливый) пример бытия хиппи да и вообще «длинноволосых». Песня «Битлз» — своеобразный символ пристрастий молодежи — вписывается в общую концепцию преступности и извращенности целого поколения. Зато защитники закона, в первую очередь сам Бульози, деятельны и подтянуты, как и следует слугам «истеблишмента». Общий вывод, к которому приходят авторы, более чем характерен для новой ориентации: картина завершается демагогической критикой отмены смертного приговора убийцам и подчеркивает, что в соответствии с американскими законами все они уже в 1978 году могут быть условно выпущены на свободу. Вот и найден основной прием полемической тактики «неоконсерватизма» — уподобление уголовного преступления и психической ненормальности общественному протесту, с патологическими и всякими иными извращениями никак не связанному, а затем и критика справа «слишком либерального» и демократичного государственного устройства. Таким образом у «неоконсерваторов» дьявол обретает конкретное лицо, а одновременно и социальный статус.

Проблема насилия, безусловно,— одна из самых злободневных в жизни буржуазного мира. В отличие от характерной для предшествую-

[16] Подробнее о религиозной молодежи в США см.: P. Rowley. New Gods in America N. Y., 1971.

щего периода тенденции к выявлению социальных корней правонарушений, «неоконсерватизм» рассматривает преступления как аномалии, результат ущербности отдельных индивидуумов либо человеческой природы вообще. По словам английского консервативного критика французской буржуазной революции Эдмунда Берка, «история по большей части слагается из несчастий, которые обусловлены гордыней, честолюбием, жадностью, местью, похотью, соблазном, лицемерием и всеми другими беспорядочными вожделениями, которым подвержена широкая публика» [17]. Единственной причиной распространения преступлений объявляется поэтому попустительство и бездействие властей, а необходимым методом борьбы с ними — любое насилие, даже если оно и ведет к нарушению демократически установленного закона. Такая постановка проблемы, характерная не для умеренных консерваторов, а для крайних «ультра», нередко обретает в кинематографическом воплощении вполне наглядную убедительность.

Тут небезынтересно вспомнить бывшего футболиста Бафорда Пассера, героя трех популярных песен-баллад, романа-бестселлера У. Р. Морриса «12 августа» и фильма Фила Карлоса «Высоко идущий» (1973). Будучи избранным по своей собственной инициативе шерифом округа Мак-Нейри (штат Теннесси), Пассер использовал любые средства в борьбе с окружающей «гнилью» — проституцией, азартными играми, контрабандой и т. п., орудуя, в частности, огромной, двухметровой дубинкой. По возвращении из США французская журналистка Клер Клузо писала: «Жизнь, легенда, фильм и мифология взаимопроникают. Ибо фильм («Высоко идущий». — *К. Р.*) представляет собой подслащенную версию жизни Бафорда Пассера, что кажется невозможным, учитывая разгул насилия на экране. Но об этом узнаешь... увидев Пассера во плоти и крови, как я сама его видела в северном квартале Буффало, где он рекламировал свой фильм и одновременно самого себя. Дамы со слезами на глазах рвались пожать руку Бафорда, своего героя, который после шести операций эстетической хирургии едва мог говорить, поскольку челюсть у него была искусственная, а половина лица из силикатов. Да и как можно устоять перед полицейским, восемь раз расстрелянным, семь раз зарезанным, явившимся свидетелем убийства собственной жены? Именно это и используют те, кто хочет видеть Пассера губернатором штата Теннесси, и он сам, не скрывающий своих стремлений — политических или... полицейских, что в данном случае одно и то же» [18].

В этой связи интересна мысль, высказанная американским историком К. Маквильямсом, о «мистическом» параллелизме морального климата в стране накануне 100-летия и накануне 200-летия США, то есть в 1876 и в 1976 годах — на 1876 год пришелся «расцвет» судов Линча [19]. Пропаганда индивидуального насилия действительно имеет в США давние истоки и устойчивые традиции. Не менее характерно и то, что эта черта национального характера не раз подвергалась критике авторами либерального толка. В качестве доказательства приведем суждение Ханны Арендт: «Америка, в силу исторических, социальных и политических причин, в большей степени склонна к насилию, чем любая другая страна», и далее: «Насилие — взятие законопроизводства в свои руки — является в Америке... следствием неполноценности властей» [20].

Эта «неполноценность» действительно привела к «неоконсервативной» тенденции оправдания произвола ФБР и полиции. Так «Бонни и Клайду» противостоит «Диллинджер» (1973) Джона Милиуса — не столько рассказ о знаменитом гангстере, сколько гимн во славу захватившего его агента ФБР. Эта картина знаменует возвращение на новом витке спирали к традиционным концепциям 50-х годов, напоминая, в частности, панегирик Эдгару Гуверу в «Истории ФБР» (1959). В сугубо охранительном фильме «Новые центурионы»

---

[17] Цит. по Ю. А. Замошкин, А. Ю. Мельвиль. Ук. соч., стр. 104.

[18] C. Clouzot. Voyage chez les flics, les rètrogrades et les possedès.—«Ecran 74», № 24, avril, p. 18.

[19] C. Mc. Williams. Thoughts on the Bicentenary. — «Nation», April, 12, 1975.

[20] «Values Americans Live by»., N. Y., 1974, p. 323.

(1972) в основе сюжета мысль, что лучше случайная смерть невинного человека от руки полицейского, нежели смерть полицейского, патетически названного «новым центурионом».

Американский кинематограф дает нам примеры и более сложных вариантов. Так, в фильмах «Буллит» (1968) Питера Йетса и «Серпико» (1973) Сиднея Люмета полицейский-одиночка, самоотверженно выполняющий свой долг, является не воплощением, а противоположностью подкупного полицейского аппарата, покрывающего влиятельных преступников. Это, безусловно, критика слева. На первый взгляд, лента Дона Зигеля «Грязный Гарри» (1972) сходится с этой картиной в противопоставлении героя полиции. Но здесь преступник выбирается совсем иной — убийца-психопат, да еще молодой, вроде бы бунтарь. И мешает его уничтожить не коррупция, а само законодательство. В середине фильма схваченного убийцу отпускают на свободу, так как он признался под пыткой («грязный Гарри» любой ценой должен был узнать, куда тот скрыл похищенную девушку, которую, впрочем, все равно спасти не удается); да и оружие у него было найдено в результате взлома помещения без соответствующего ордера. Так выясняется, что добытые с таким трудом неопровержимые доказательства не имеют силы перед судом. Иначе говоря, закон покровительствует преступнику. И когда в конце фильма герой все-таки его убивает, финальный жест — возвращение полицейского значка — звучит как вызов «несовершенному» законодательству и признание необходимости перейти, в сущности, к тому же суду Линча.

«Грязному» Гарри Каллагэну (в исполнении одного из популярнейших ныне на Западе актеров-режиссеров Клинта Иствуда) не пришлось покинуть ни полицию, ни экраны. Кинопромышленники угадали ту роль в политической борьбе, которую ему и иже с ним было суждено сыграть. Все так же оказываясь не в ладах с законом и со своим руководством, этот «неоконсервативный герой», которого некоторые обозреватели не без оснований называют фашистом, придерживается все тех же методов, а фигуры его противников обретают подчас и более социально-конкретные очертания. В одном из последних появлений Гарри на экране ему приходится бороться с террористической организацией, преимущественно состоящей из молодых людей, называющих себя «революционерами». Заглавие этой картины "The Enforcer" (1976) обращено к герою как к живому воплощению принципа "to enforce", словарные значения которого представляют собой своеобразную антологию «новой консервативной волны»: 1) принуждать, заставлять; 2) навязывать; 3) проводить в жизнь закон; 4) усиливать.

В этом контексте неточно звучит упрек в пассивности по отношению к насилию, который иные склонны адресовать многим персонажам западного экрана. Действительно, в ленте Ларри Пирса «Инцидент»[21] (1967), где хулиганы терроризируют пассажиров метро, прямой отпор надолго задерживается трусостью обывателей. Но по существу сходная ситуация, порожденная страхом и невмешательством обывателей, в поставленном в том же году фильме «Рожденные неприкаянными» легко истолковывается уже с явно ультраконсервативных позиций. Его герой, полукровка-индеец, недавно демобилизовавшийся «зеленый берет» (картина финансировалась фирмой, работающей преимущественно по заказам Пентагона), противостоит банде хулиганов со свастиками на куртках (формальный антифашизм характерен и для американских «ультра»). В финале, когда прокуратура и полиция обнаруживают полное бессилие (единственная согласившаяся давать показания жертва изнасилования на самом деле бросилась в объятия мотоциклистов добровольно, назло родителям), индеец ведет отряд полиции в бой, спасает свою возлюбленную, но по ошибке его ранит один из служителей закона. Так в этой дешевой, серийной картине мы находим все элементы «неоконсервативной» концепции, имеющей глубокие корни в американской идеологической системе и сохраняющей свою активность и в период подъема «контркультуры».

---

[21] Сценарий Н. Е. Баэра опубликован в русском переводе под заглавием «Случай в метро». — «ИК», 1970, № 8.

«Неоконсерватизм» не случайно смыкается с интересами военно-промышленного комплекса. Подобно «грязному Гарри» — Иствуду, Билли Джек Тома Лафлина (он же и режиссер-продюсер всей серии картин о Билли Джеке, правда, выступающий под разными псевдонимами) стал частым гостем экранов западных кинотеатров, с завидной последовательностью проводящим в жизнь свои идеи.

Но последовательность, оказывается, отнюдь не всегда свойственна художникам, находящимся под влиянием «неоконсервативных» настроений. Противоречивость позиций некоторых из них, а иногда и демагогическое стремление выиграть на всех фронтах, приводит к появлению произведений, эклектически соединяющих противоположные идеологические концепции и мотивы. В качестве примера можно привести фильм английского режиссера Питера Коллинсона «Открытие сезона» (1974). Он рассказывает о трех молодых американцах, которые раз в году на заброшенном острове предаются охоте на людей, воскрешая в памяти недавние «подвиги» во Вьетнаме. На первый взгляд кажется, что это прогрессивный, разоблачительный сюжет: участие в «грязной войне» как формирование потенциальных преступников — тема, характерная для левого, прогрессивного искусства. Однако история охоты на парочку случайно захваченных обывателей, своим поведением вполне оправдывающих пессимистическую оценку человеческой природы, имеет «неоконсервативное» обрамление. Когда-то «герои» изнасиловали девушку, но власти не рискнули выдвинуть обвинение против этих симпатичных парней с безупречной биографией. И тогда функции судьи и палача взял на себя отец девушки. Почему-то дождавшись, пока «герои» уничтожат привезенную с собой «дичь», он затем доказал, что старые ветераны по части охоты на человека не уступают молодым. Убивая последнего, главного героя (его, кстати играет некогда «беспечный ездок» Питер Фонда), старый вояка произносит морализаторскую речь, завершающуюся словами: «Война окончилась, но они забыли тебе сказать об этом» — и (опять отход от «чистого» «неоконсерватизма») отдает себя в руки полиции, то есть все-таки признает власть закона. Если к этому джентльменскому набору добавить не показанную на экране смерть дочери и психически неполноценного внука, то становится ясным, как ловко сдабривает идеологическую эклектику и произвол психологических мотивировок безотказно действующая мелодрама.

Своеобразным ответвлением от линии насилия представляются картины, косвенно связанные с излюбленной (в глазах и консерваторов и либералов) концепцией американизма или американской исключительности, служившей, в частности, обоснованием захватнической внешней политики. Хотя эта позиция, что признают и официальные идеологи, себя не оправдала [22], ее следы можно обнаружить в нескольких произведениях экрана. Так, в незаурядной картине «Соломенные псы» (1971), поставленной в Англии американским режиссером Сэмом Пекинпа, в предельной форме выявляется эстетическая заданность «неоконсервативной» кинематографической структуры. Мы становимся свидетелями кровавой победы интеллигентного американца математика над группой местных хулиганов. Спасая случайно оказавшегося в его доме психически неполноценного убийцу-маньяка, он безжалостно уничтожает осаждающих, требующих выдачи убийцы и его линчевания, то есть сам берет на себя функции судьи и палача.

Еще более обнаженно «американизм» выступает во второй части «Французского связного» (этой «неоконсервативной» антитезе «Связному» Ширли Кларк), поставленной Джоном Франкенхаймером (1975). Американский полицейский инспектор по прозвищу Попай [23] приезжает во Францию, не зная ни слова по-французски и не подозревая, что его на самом деле используют как приманку для поимки торговца наркотиками, ускользнувшего в финале предыдущей серии. Сметающая все преграды одержимость героя, фронтально про-

---

[22] См.напр.: D Bell The End of American Exceptionalism «The Public Interest» Fall, 1975. № 41

[23] Так звали морячка (героя популярной серии мультипликационных фильмов Флейшера), силы которого, как по волшебству, возвращались в десятикратном размере после очередной порции шпината.

тивопоставленного французской полиции (как, кстати говоря, в первой части, поставленной в 1971 году Уильямом Фридкиным, — полиции американской), в финале приводит его к единоличной победе.

Впрочем, тема насилия часто звучит в Западной Европе кое в чем иначе, нежели в США, что доказывает на сей раз идеологическую обратимость сходных структур. Достаточно сослаться на западногерманский фильм режиссера Фолькера Шлендорфа «Поруганная честь Катарины Блюм» (1975), демонстрировавшийся на наших экранах. Героиня — молодая, ничем не примечательная домработница, влюбляется в террориста, за которым наблюдает полиция, и проводит с ним ночь. Утром в квартиру врываются полицейские, личная жизнь Катарины становится объектом фальсификации со стороны «желтой» прессы. Чувствуя собственное бессилие и бессилие своих друзей, она решается на крайность — убивает журналиста, беспардонно использовавшего «свободу печати», и вновь встречается с возлюбленным, но уже в тюрьме. Это произведение (его тема, безусловно, навеяна распространенными в ФРГ акциями «левого» терроризма) серьезным явлением искусства делает точно найденный образ главной героини — не революционерки и не экстремистки (таких героев на западном экране достаточно), а рядовой гражданки, которую жизнь сталкивает с необходимостью выбора, пусть логически и в правовом отношении не верного, но социально и психологически обоснованного.

Теперь сравним Катарину Блюм с героем картины Майкла Уиннера «Жажда смерти» (1972), мирным архитектором, который после злодейского нападения на жену и дочь объявляет войну преступному миру и становится «любимцем публики». Для этой ленты характерна ироническая интонация: в финале герой (его, во избежание неприятностей, просто высылают в другой город) по прибытии в новый аэропорт демонстративно целится в группу бесчинствующих хулиганов. Как этот наступательный «оптимизм» супермена далек от безнадежного жеста доведенной до крайности домработницы! Старательное соблюдение правил игры — архитектор никогда не наносит удара первым, хотя чаще всего провоцирует нападение — служит в фильме «Жажда смерти» «неоконсервативному» обоснованию по сути дела открытого прославления насилия.

Стихия насилия, для американского образа жизни и кино США традиционная, стала излюбленным материалом для кинематографистов, увлекшихся идеологией и эстетикой «неоконсерватизма». Это произошло не случайно. Подобно тому, как «контркультура» раскрылась в сфере высвобождения подсознательного, в «сексуальной революции», так «неоконсерватизм», как движение по своему существу репрессивное, замкнулся на радикальном механизме запрета, на антидемократической процедуре навязывания окружающим идей о законе, порядке и справедливости, свойственных тому или иному кругу приверженцев традиционных ценностей (отсюда и существенные разночтения в понимании этих ценностей — от гуманистических иллюзий тех, кто через розовые очки смотрит на прошлое, до реакционных призывов и демагогии «ультраправых»). Эта идеологическая агрессия имеет давние социальные корни как в протестантизме, так и — прежде всего — в традиционном для США культе индивидуального насилия как якобы самого действенного средства борьбы с пороками и подкрепляется устойчивыми кинематографическими канонами. А это значит, что чисто нравственная проблематика отходит на второй план, но все же не исчезает. Вседозволенность в «контркультуре» сменяется волной «неоромантизма», представленного, например, картиной «История любви» (1970), в которой явлены специфические механизмы превращения показной гуманности в проповедь классового мира.

Внимание к личной жизни на волне «контрреформации» становится уходом от современности в сферу «вечных» чувств. Половинчатость «неоромантизма», его косвенное, по касательной, отношение к пуританской морали объясняются тем, что в сфере нравственности «неоконсерватизму» приходилось отвоевывать территорию, оккупированную не только «контркультурой».

Начатое в Голливуде «Выпускником» разрушение пуританизма в сфере личной морали и затронувшее не только молодежь, соответствовало двум разным, хотя и взаимозависимым, тенденциям капитализма: 1) отчуждению человека от человека и, соответственно, драматическим поискам новых, подлинных контактов между людьми и 2) сугубо потребительской ориентацией общества, где «плотские наслаждения» становятся предметом купли-продажи. Причем речь в данном случае идет не только о проституции, представляющей тяжелое наследие «классического» капитализма: реальная ситуация включает множество других аспектов. Приведем только один пример. В 1969 году на экраны США был выпущен фильм «Боб и Керол и Тэд и Алиса», рассказывающий о двух молодых супружеских парах. Более «передовые» Боб и Керол после пребывания в «психотерапической» группе «коллективного общения» уже не обманывают друг друга и провоцируют своих друзей на новую систему «тотального взаимопонимания». Герои, однако, на пороге «обмена женами» останавливаются, ибо, объединившись вчетвером под одним одеялом, обнаруживают, что психологические барьеры оказываются подчас сильнее их «прогрессивных» намерений. Картина, поставленная режиссером Полом Мазурским [24], не совсем соответствовала своей скандальной рекламе (акцентировавшей только модный момент «обмена женами»), поскольку непристойностей и скабрезности как в изображении, так и в характеристике отношений между персонажами на экране не было. Тем не менее в 1973 году в «Нью-Йорк таймс» появляется следующее рекламное объявление крупнейшей американской авиакомпании «Истерн»: «Поезжайте в отпуск непременно с Бобом и Керол, Тэдом и Алисой, Филом и Энн!» «Как далеко мы ушли от «13 полезных добродетелей» Франклина»,— сокрушается, приводя этот пример, Д. Белл [25].

Развращенность, возведенная рекламой в норму, требует, конечно, контрмер, более радикальных, нежели розовая вода «неоромантизма» (по меткому афоризму одного американского публициста, осуждать «Историю любви» все равно, что осуждать ванильное мороженое).

В связи с этим особый интерес представляет своеобразная попытка симбиоза нравственности, политики и насилия в известном фильме Мартина Скорсезе «Таксист» (1976). Его герой (опять ветеран войны во Вьетнаме) становится свидетелем разложения, царящего ночью в большом городе. Кратковременный неудачный роман с участницей предвыборной кампании очередного кандидата «истеблишмента» толкает таксиста на путь индивидуальной борьбы со злом, что объясняется заимствованными из Европы экзистенциалистскими мотивами (вот где, на перекрестке «неоконсерватизма», объединяются «философское» и «политическое» кино!). После нереализованного покушения на бравого кандидата вооруженный до зубов ветеран единолично врывается в притон и «спасает» малолетнюю проститутку. Здесь на поверхность выходит проблема нравственности. Но девочка бежала от родителей и вовсе не желает к ним возвращаться и менять образ жизни. Акция героя, таким образом, приобретает характер насильственного спасения поруганной морали, открытого навязывания собственных представлений, вполне соответствующих идеалам пуританской этики. В финале таксист парадоксально, против своих ожиданий и помимо своей воли, становится «героем», рекламируемым средствами массовой информации, и только интонация горькой иронии в какой-то степени сглаживает оттенок программного консерватизма, определяющего звучание этой картины.

Своеобразным срезом «неоконсерватизма», охватившим западную культуру в целом, оказывается мода «ретро», истоки которой (в этом один из парадоксов миграции в системе культуры) также восходят к «Бонни и Клайду», точнее, к его интерпретации в системе коммерческой рекламы. Тоска по прошлому сама по себе созвучна консервативным настроениям, но и здесь в оценке конкретных

---

[24] Недавно по нашим экранам прошла его новая работа «Гарри и Тонто» (1973), где исходные гуманистические мотивы звучат вполне отчетливо.

[25] D. Bell. The Cultural Contradictions of Capitalism, p. 71.

явлений необходимо сохранять предельную осторожность. Стиль «ретро» — воплощение примет эпохи уже прошедшей, но еще живой в памяти человечества — может служить самым разным целям, от коммерчески-конъюнктурных до политических (предпринятый на Западе «пересмотр» истории фашизма и второй мировой войны) и собственно художественных (как, например, в картинах Питера Богдановича). «Ретро» не противопоказано и демократическому, прогрессивному подходу к историческому процессу, как об этом свидетельствует, например, фильм Сиднея Поллака «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» (1969), демонстрировавшийся на наших экранах. Так, будучи в какой-то степени связанным с «контрреформацией», «ретро» в то же время оказывается явлением глубоко двойственным.

Наконец, консервативное сознание новой гранью выступает в так называемых «фильмах-катастрофах». Их роль отнюдь не сводится к оголтелому запугиванию зрителей, как это пытаются представить некоторые зарубежные комментаторы. Идеологическая функция этих произведений значительно глубже и серьезней, что было отмечено советскими философами и киноведами. Будучи очень различными по конкретным художественным истокам (от традиционного сказочного мотива «красавицы и чудовища» в «Кинг Конге», 1976, до гимна технике в серии «Аэропортов», стихийного бедствия в «Землетрясении», 1974, или своеобразного синтеза древней легенды, детской сказки и технической утопии в «Звездных войнах», 1977), все эти фильмы обнаруживают в потенциальной возможности иносказательного, метафорического истолкования исключительной ситуации скрытый (а иногда и прямой) призыв к единству нации и одновременно к прославлению личной отваги.

Буржуазный индивидуализм — святая святых охранительного сознания — получает могучую поддержку в положительных образах, созданных Полом Ньюменом и Стивом Мак-Куином во «Вздымающемся аде» (1974), Чарлтоном Хестоном в «Землетрясении» и «Аэропорте-75», Роем Шайдером и Ричардом Драйфусом в «Челюстях» (1975), другими крупнейшими «звездами» американского кинонебосклона. По отношению к ним массы выступают в роли пассивной жертвы, покорно ожидающей спасения.

В таких фильмах морально утверждается и обосновывается социальная иерархия капиталистического общества. Особенно характерен с этой точки зрения «Вздымающийся ад». Виновником пожара оказывается здесь не бизнесмен, финансировавший строительство небоскреба, а его мошенник зять (правда, не без оснований ссылающийся на требования экономии в строительстве — фильмы этого рода не исключают, а, наоборот, предполагают элементы социальной критики). А в разгар катастрофы конгрессмен и мэр с супругой, как и сам хозяин, настолько воплощают достоинство, спокойствие и самопожертвование, что нам только и остается признать, что занимаемое ими высокое положение в обществе заслужено. Этому не противоречит и то, что главными героями в фильме оказываются все же не они, а пусть исключительные, но рядовые американцы — инженер-архитектор и пожарник.

Что касается метафизического истолкования такой же катастрофической ситуации, то тут наиболее интересно «Приключение «Посейдона» (1972), где проблема судьбы утопающих трактуется в сугубо религиозном плане — традиционный герой-священник, подобно Христу, погибает во искупление грехов своих спутников, спасение которым приносит прорезающий днище перевернутого судна луч автогена, ниспосланный, конечно, не только мирской техникой, но и самим господом.

Эта краткая панорама основных тенденций в западном кино, связанных с «неоконсерватизмом», возвращает нас к исходному пункту — к постоянству охранительных и религиозных мотивов, указующих путь к спасению от вполне реальных недугов буржуазного общества, но путь, разумеется, безнадежно иллюзорный. Именно сочетание реальности поставленных проблем с архаизмом, а подчас и открытой реакционностью предлагаемых решений и составляет суть противоречивой программы «неоконсервативного» направления.

●

Исследование диалектики идейно-художественного развития современного западного кино подтверждает необходимость рассмотрения кинопроцесса в исторической перспективе не как механической суммы тех или иных фильмов, а как сложной системы, развивающейся в результате взаимодействия внутрикинематографических (производственных, коммерческих, художественных) и социокультурных факторов. При этом подчеркнем еще раз, что с точки зрения методологии особо важную роль играет выявление не только внутренних черт каждого произведения, творческой индивидуальности художника, но и совокупности «внешних» социальных связей, в конечном итоге определяющих динамику кинопроцесса.

Даже беглый взгляд на западный экран последнего десятилетия обнаруживает обманчивость представления о последовательном чередовании на нем строго определенных и противоположных тенденций — по принципу «маятника». Как известно, этот принцип идеологи капитализма пытаются использовать в качестве доказательства якобы глобального поворота вправо, свершающегося сейчас в недрах буржуазного общества. Напротив, одновременная разработка различных, в том числе и противоположных, мотивов и концепций в буржуазном кино позволяет проследить изменения общественных настроений, противоречивость политико-идеологической ситуации и ее социальную обусловленность, в конечном счете определяющую и многомерность подлежащего исследованию кинопроцесса.

Проведенный анализ подтверждает и другое: что задача не может быть решена на основе метода и категориального аппарата западной социологии и искусствознания, которые препятствуют разграничению прогрессивных и реакционных тенденций внутри буржуазной кинокультуры.

Чтобы разглядеть всю сложность сочетания прогрессивных и реакционных элементов в произведениях западного экрана, необходимо учитывать не только их тематические особенности, но и структуру, специфику авторской позиции: жанр, стиль, связи с традициями. Подлинно талантливые картины часто дают основание для противоречивых толкований, и методологическим принципом анализа таких картин должно служить их многоаспектное рассмотрение обязательно в конкретной историко-культурной ситуации, в контексте социально-политической борьбы. Так, «Нэшвилл» Роберта Олтмена (1975), посвященный 200-летию США, может расцениваться и как восторженный панегирик устойчивым традициям города — этого признанного центра популярной музыки, давшего фильму название, и как утонченное издевательство над ажиотажем предвыборной кампании, сопровождающейся парадом «звезд» эстрады; подлинное же свое значение фильм обретает, когда мы рассматриваем его как многомерную систему, сочетающую «консервативный» и критический аспекты в художественном целом, обеспеченном единством авторской иронии.

Смысловая полифония, свойственная многим произведениям западного экрана, не должна скрывать господствующего положения реакционного крыла буржуазной культуры, которое ведет фронтальное наступление на элементы прогрессивной, демократической культуры взаимодополняющими путями — извращая их значение изнутри (что очевидно на примере «контркультуры») и открыто подавляя извне пропагандой собственной системы ценностей («неоконсерватизм»). Процесс этот, конечно, нельзя упрощать. Не случайно именно идеологи капиталистической системы поют отходную широкому антикапиталистическому движению рубежа 60-х и 70-х годов и упрощенно трактуют «контркультуру» как поверхностное и несамостоятельное явление, а то и простую проповедь распущенности.

Идейно-политический кризис буржуазного общества, побуждающий его идеологов искать спасения как в более или менее отдаленном, консервативно идеализированном прошлом, так и в пропаганде индивидуального насилия как наиболее действенного средства поддержания порядка, одновременно послужил сплочению демократических сил. Экран Запада, отражая динамику общественного мнения, в новой си-

туации сохраняет поэтому приверженность идеалам демократизма и прогресса. В Европе (особенно во Франции и Италии, где в союзе левых сил растет влияние коммунистических партий) это достаточно очевидно. В качестве типичных примеров тут можно привести прямую критику «неоконсерватизма» в фильмах итальянского режиссера Марио Моничелли «Хотим полковников» (1973) и «Мещанин маленький, маленький» (1977). В первом случае объектом сатиры становится группа крайне правых деятелей, затевающих государственный переворот, располагая лишь явно негодными средствами. Однако — и в этом политическая точность произведения — фашистский по своей сути переворот все же совершается. Его осуществляют реакционные силы внутри прежнего правительства, вводящие в стране особое положение под предлогом... борьбы с заговорщиками.

Что касается «маленького мещанина», то он, подобно своим американским собратьям, начинает с дикой, безжалостной расправы (опять-таки в обход судебной процедуры) с молодым грабителем, случайно убившим в перестрелке его сына, а кончает, уже будучи мирным пенсионером, преследованием оскорбившего его верзилы, явно с целью столь же садистически-варварского уничтожения. Но если Майкл Уиннер в «Жажде смерти» своего «мстителя» возвеличивал, то Моничелли, наоборот, беспощадно обличает и высмеивает, вскрывая истоки индивидуального насилия в подобострастии мелкого чиновника, готового на любые унижения ради успешной карьеры сына.

И в США продолжают создаваться ленты, прогрессивная, гуманистическая направленность которых выражена отчетливо, хотя иногда, на наш взгляд, и непоследовательно. В фильме Сиднея Поллака «Какими мы были» (1973) в стиле «ретро» прослеживается жизненный путь молодой американской коммунистки. В картине Сиднея Люмета «Жаркий день после полудня» (1975) толпа поддерживает двух загнанных в тупик грабителей, окруженных отрядом полиции, скандируя «Аттика, Аттика!» — в напоминание о кровавой акции полицейского террора. Во второй части «Крестного отца» (1974) Френсиса Форда Копполы не только обличается союз мафии и большого бизнеса, но и (пожалуй, впервые в истории Голливуда) сочувственно изображаются события начального этапа кубинской революции. «Подставное лицо» Мартина Ритта, «Округ Харлан, США» Барбары Коппл, «Джулия» Фреда Циннемана, поставленная по автобиографическому сюжету Лилиан Хеллман, как и целый ряд других картин, свидетельствуют о продолжении демократической традиции в киноискусстве США, противостоящей «новой консервативной волне», анализ которой был предложен выше.

Существенную роль в произведениях прогрессивной ориентации продолжают играть представители молодежного движения. Разумеется, в 70-е годы вслед за формами социального противоборства изменились и молодые герои западного кино. Но хотя юных конформистов на экране стало сейчас больше, им все же оказалось не под силу вытеснить своих протестующих сверстников. Отрекаются от идейного и эмоционального наследия 60-х годов такие герои, как спортсмены-антиинтеллектуалы из фильмов «Рокки» Джона Эвилдсена (1976) и «Один на один» Лэмонта Джонсона (1977). Но на западных экранах им противостоят ныне и доведенный до безумия молодой французский безработный, одержимый видениями, навеянными напористым, чуждым жестокой реальности, оптимизмом голливудских приключенческих лент («Ф... как Фербенкс», 1976), и герои картины Роберта Креймера и Джона Дугласа «Вехи» (1975), очерчивающей (правда, несколько сбивчиво) истоки, итоги, перспективы и надежды левых сил в США.

Таким образом, развитие искусства экрана в течение последнего десятилетия в целом подтверждает вывод о том, что в основе кинопроцесса в крупнейших капиталистических странах лежит взаимодействие историко-культурных и внутрикинематографических факторов с динамикой общественно-политической борьбы, ход которой определяют не «контркультура» и «неоконсерватизм», а неуклонное расширение масштабов революционно-демокра-

тического, антиимпериалистического движения. Более того, проведенный анализ, несмотря на его относительную локальность, показывает, что сфера киноискусства на Западе сегодня больше, чем когда-либо ранее, связана с глобальными идеологическими процессами. Их многомерность и сложность прямо и косвенно отражаются в острых противоречиях, характерных для современного буржуазного кино. Исследование этих противоречий на теоретико-методологической основе марксистско-ленинской философии и искусствознания позволяет раскрыть классовую сущность и обнаружить подлинное общественное содержание кинематографического процесса, маскируемое и мистифицируемое идеологами капитализма, дать объективную картину идеологической и политической борьбы в сфере современной западной культуры.

Виктор Божович

Зигзаги политического фильма

«ПОСЛЕДНИЙ ВЫСТРЕЛ»
Авторы сценария Фабио Питтору, Массимо Фелизатти. Режиссер Серджо Мартино. Оператор Джанкарло Феррандо. Художник Франко Калабрезе. Композитор Лючано Микелини. Производство «Дания фильм», «Флора фильм» (Франция)

Выстрел звучит за кадром еще до появления вступительных титров. Напряженно ритмическая, тревожная музыка и название — «Последний выстрел» — сразу же оповещают нас, что предстоит смотреть нечто захватывающее. И далее авторы фильма делают все, чтобы разбуженные ожидания зрителей не были обмануты.

Не проходит и пяти минут, а на экране уже совершено четыре убийства. Вот как выглядит первое. В окрестностях Милана мчится по шоссе легковая машина. Крупным планом — лицо человека, сидящего за рулем. Впереди, пересекая путь машине, появляется грузовик. Крупным планом — нога, выжимающая тормозную педаль; но машина продолжает свое движение, не сбавляя хода. Ужас на лице человека за рулем. Столкновение. Мелькание кадров, увиденных как бы изнутри опрокидывающейся машины. Затем, перекувырнувшись несколько раз, машина медленно (съемка рапидом) расплющивается о дерево. Крупным планом — среди обломков измазанное кровью лицо мертвого водителя.

Убийство № 2 совершается в служебном кабинете. Некто притаился за дверью. Звук удара, хриплый стон. И вот уже чьи-то руки в черных перчатках тащат потерявшую сознание жертву, усаживают ее в кресло, вкладывают револьвер в безжизненные пальцы: выстрел в висок — инсценировано самоубийство.

Убийство № 3: находящегося в бессознательном состоянии человека кладут на рельсы. Проносится поезд — кровь брызжет на объектив кинокамеры...

Убийство № 4... Однако пора остановиться. Нет никакой возможности перечислить все убийства, совершаемые в «Последнем выстреле». Попробуем составить краткую инвентарную опись того, что происходит в фильме.

Убийства совершаются в автомашине, в квартире, в учреждении, в больнице, в телефонной будке, в тюрьме, на улице, в саду, в лесу, на шоссе...

Жертвами становятся высокопоставленные офицеры итальянской армии, полицейские, агенты тайных служб, заговорщики и различные лица, так или иначе причастные к заговору.

Убийства производятся с помощью огнестрельного оружия различных типов, бомб, гранат, газа, шнурка-удавки, шприца, автомобиля, поезда, вертолета, а также посредством сбрасывания с крыши и проламывания черепа тяжелым предметом.

В числе деталей, к которым привлекается внимание зрителей, — сгустки и брызги крови, «частицы мозгового вещества», волосы (прилипшие к орудию убийства), предсмертный пот, выпученные от ужаса глаза, стоны, хрипы,

кровавые клочья, вырываемые пулями из тел убиваемых.

Убийствам сопутствуют многочисленные погони (полицейских за преступниками, преступников — за жертвами, автомобилей — за мотоциклами, вертолетов — за автомобилями), эротические сцены (три), драки (две).

В сюжете участвуют следующие основные действующие лица: полицейский комиссар (молод, красив, находчив, отважен, хочет выполнить свой долг); судья, наблюдающий за расследованием (ведет себя двусмысленно); блондинка (спит с комиссаром и помогает расследованию); брюнетка (спасается от бандитов); бандиты (их много).

Мы далеки от мысли ставить под сомнение или дискредитировать жанр приключенческо-детективного фильма и готовы присоединиться к известному изречению Вольтера: «Все жанры хороши, кроме скучного». Можно, пожалуй, добавить, что нет жанров «скучных» по определению, что скучным можно быть в любом жанре. Забота о том, чтобы зритель не заскучал, вполне понятна, тем более со стороны авторов детективного фильма. Важно, однако, какими средствами достигается эта благая цель. В этом вопросе позиция авторов «Последнего выстрела» проста до наивности: они убеждены, что зрелище убийства наскучить не может, особенно если убийства будут разнообразны.

Такой подход достаточно типичен для западной «репертуарной» кинопродукции, от которой было бы смешно требовать художественных открытий, или серьезного исследования жизни, или даже особой изобретательности. Задача фильма — в течение полутора часов развлекать и держать в напряжении аудиторию, пользуясь для этого набором испытанных средств. С этой задачей, судя по кассовому успеху, фильм справляется успешно. Но каков нравственный результат этих полутора часов, заполненных разнообразными убийствами? Его вряд ли можно назвать положительным.

Как, — возразят мне, — а политическая тенденция фильма? Вы забываете, что в нем речь идет о раскрытии фашистского заговора против республики! Нет, я об этом не забыл и даже собираюсь посвятить этому вопросу основную часть статьи. Но сначала постараемся оценить «Последний выстрел» в качестве обыкновенного детектива.

При таком подходе наши критические замечания будут относиться главным образом к профессионально-технической стороне фильма. В этом случае нагромождение убийств будет свидетельствовать о стремлении авторов к облегченному решению своей профессиональной задачи. Если классикам детективного жанра, как правило, было достаточно одного преступления, чтобы построить вокруг него сложный и увлекательный сюжет расследования, то в «Последнем выстреле» сюжетная конструкция элементарна, и потому приходится подстегивать интерес зрителей с помощью шоковых сцен.

Недостаточная изобретательность драматургов приводит к тому, что большинство фабульных поворотов угадывается заранее. Герою фильма, комиссару Сольми, не приходится особенно напрягать свою проницательность: сами авторы сценария раз за разом всовывают ему в руки концы оборванных нитей расследования. Заявленная в фильме интеллектуальная незаурядность героя не получает подтверждения. Что же касается режиссуры, то она строится на старательном копировании проверенных образцов.

Подобного рода замечания можно было бы умножить. Однако вряд ли стоило бы ломать критические копья ради выяснения вопроса о том, каким баллом следует оценить профессионально-технический уровень «Последнего выстрела». Одно несомненно: даже рассмотренный в узких границах своего жанра, этот фильм не достигает уровня лучших картин этого ряда.

Тем не менее, как уже было сказано, некоторые его особенности требуют к себе более пристального внимания. «Последний выстрел» принадлежит к той, теперь уже достаточно многочисленной, категории западных фильмов, в которых криминально-детективная интрига и соответствующая режиссерская стилистика получают дополнительную политическую нагрузку. Источником драматических перипетий становится не какое-то там вульгарное ограбление

или соперничество бандитских шаек, а преступление политического характера.

По отношению к фильмам такого рода возникает вопрос: как воспринимать и оценивать введение в детектив политических мотивов? Меняют ли они сколько-нибудь существенным образом природу детективного фильма и наше отношение к нему? Нам представляется, что да, меняют.

Так, перестраиваются некоторые элементы сюжетной схемы. Если в традиционном детективе мастеру расследования сопутствовал глуповато-простодушный персонаж, функция которого состояла в том, чтобы предлагать ошибочные версии и тем помогать главному герою развернуть свои детективные способности, то теперь наивный недотепа уступил место герою-злоумышленнику, более или менее искусно замаскированному противнику. Являясь представителем полицейской или судебной власти, он на самом деле держит сторону преступников и потому намеренно тормозит и запутывает следствие. В «Последнем выстреле» таким персонажем является судья Монино.

Классический детектив демонстрировал непобедимость индивида, действующего в одиночку, но превратившего свой ум в непогрешимое и безотказное орудие борьбы со злом. Позже

«Последний выстрел»

герой начинает уже рассчитывать не столько на свой ум, сколько на свои нервы и на быстроту физических реакций. При этом сохраняется вера в его конечную победу.

В современном политическом детективе западного типа можно почти безошибочно предсказать финальное поражение героя. После неудачных попыток отстранить детектива, подкупить его, сбить со следа и т. п. преступники убивают его, обрывая тем самым нить расследования, ведущую в слишком высокие социальные сферы. Наконец, и само расследование направлено не только к раскрытию преступления, но и к обнаружению его социальных масштабов и политической природы. Наиболее сильный прием состоит в том, что нам показывают только первые звенья цепи, предоставляя догадываться об остальных.

Все эти функциональные видоизменения детективного сюжета получили широкое распространение, и в «Последнем выстреле» мы можем наблюдать их воочию. Это говорит как будто в пользу фильма, свидетельствует о том, что политические мотивы не являются для него чем-то внешним, ибо затрагивают его внутреннюю структуру. Однако не будем торопиться с выводами.

Дело в том, что традиционный детективный сюжет, связанный с раскрытием уголовного преступления и поимкой преступника, в данном случае утратил реальное жизненное содержание, превратился в условный мотив.

Что же касается политических мотивов (часто взятых непосредственно с газетной страницы), то они актуализируют детективный сюжет и тем самым уменьшают степень его условности. В результате меняется наша психологическая позиция по отношению к изображаемому — возрастает потребность в жизненной убедительности того, что мы видим на экране. То, что казалось нормальным в детективе традиционного типа — схематизм действия, механический ход интриги, функциональная одномерность персонажей, — теперь перестает восприниматься как нечто само собой разумеющееся. Возникает необходимость в дополнительных социальных и психологических обоснованиях.

Так, автор обычного детектива не обязан объяснять, почему его герой считает своим долгом бороться против преступников, ибо линия поведения персонажа предопределена его сюжетной функцией. Но как только конфликт приобретает политически актуальный характер и герой становится выразителем вполне конкретной социальной позиции, возникает ряд дополнительных вопросов. Как, например, случилось, что именно из недр буржуазного полицейского аппарата возник единственный в фильме борец за демократию? Такое бывает, но в искусстве подобные ситуации требуют особенно серьезного и тщательного анализа. Что побуждает комиссара Сольми (в исполнении брутального красавца Люка Меренда) действовать так, а не иначе? Этого мы не знаем и никогда не узнаем. Режиссеру важнее показать его мускулистый торс, чем попытаться раскрыть реальное содержание его поступков. Мы видим, как герой бегает, стреляет, орудует кулаками, спит со своей возлюбленной — вот, по существу, и все. Даже «глубокая» аналитическая работа его ума связана с элементарными физическими действиями, такими, как раскалывание арбуза. Пусть так, я готов принять Сольми как условную фигуру, я не возражаю — но лишь до тех пор, пока его не начинают аттестовать как антифашиста и защитника демократии.

Как ни схематичен герой традиционного детектива, автор обычно считает нужным обозначить определенный уровень его духовного развития, без которого невозможна аналитическая работа ума. Шерлок Холмс, как известно, играл на скрипке. Сольми — Меренду невозможно себе представить не только со скрипкой, но даже с обыкновенной книжкой в руках. И вряд ли тут могли бы помочь какие-то дополнительные сцены или поясняющие реплики в диалоге, поскольку речь идет о «сверхзадаче» образа. Многое здесь решает самый выбор актера. Конечно, совсем иное впечатление производили бы в той же роли Жан Габен, или Лино Вентура, или даже Бельмондо, ибо за актерской маской каждого из них прочитывается опыт прожитой жизни. Слабость образа Сольми в исполнении Люка Меренды не в том,

что он однолинеен, недостаточно сложен; беда в том, что он пуст. Чего же стоят в таком случае «прогрессивные» декларации, вложенные в его уста? Да поменяйте эти декларации на противоположные, и герой, какой он есть в фильме, спокойно переместится в другой лагерь.

Мне могут возразить, что предъявляемые требования предполагают выход за пределы собственно детективного жанра. Думается, что такой выход действительно неизбежен, коль скоро речь идет о политических конфликтах, которые должны быть донесены до зрителей в своем реальном жизненном содержании. Это подтверждает опыт наиболее удачных «политических детективов» в западном кино. (К их числу я бы отнес такие фильмы, как «Следствие по делу о гражданине вне всяких подозрений», «Признание комиссара полиции прокурору республики», «Похищение» и некоторые другие.) В противном случае политические мотивы оказываются внешним привеском (даже если они в чем-то и меняют сюжетные схемы), начинают играть орнаментальную роль. В «Последнем выстреле» перед нами как раз такая игра в политическую актуальность, претендующая, однако, на то, чтобы ее принимали всерьез.

Итак, одно из двух. Или политические мотивы берутся в их реальном содержании — тогда это существенно меняет функцию детективного сюжета и предъявляемые к нему требования. Или эти мотивы используются в откровенно условном, игровом (возможно, сатирическом) ключе — тогда такой подход должен быть выражен в стилистике произведения. Поскольку в «Последнем выстреле» не сделано ни того, ни другого, следует признать несостоятельными претензии такого рода фильмов на политическое звучание.

Совещание руководителей кинематографий и общественных киноорганизаций социалистических стран

В Москве состоялось очередное совещание руководителей государственных и общественных организаций братских стран социализма. В его работе приняли участие: от Народной Республики Болгарии — заместитель председателя Комитета по искусству и культуре НРБ, генеральный директор Государственного объединения «Болгарская кинематография» Никола Ненов, секретарь Союза болгарских киноработников Людмил Стайков; от Венгерской Народной Республики — начальник Главкиноуправления Министерства культуры ВНР Иштван Б. Сабо, секретари правления Союза работников кино и телевидения ВНР Ласло Лугошши, Ференц Коши; от Социалистической Республики Вьетнам — заместитель министра культуры и информации СРВ, председатель Союза кинематографистов Вьетнама Ха Суан Чыонг; от Германской Демократической Республики — заместитель министра культуры ГДР, начальник Главкиноуправления Хорст Пенерт, вице-президент Союза работников кино и телевидения ГДР Петер Ульбрих; от Республики Куба — заместитель министра культуры Республики Куба Альфредо Гевара, председатель секции кино, радио и телевидения Союза писателей и деятелей культуры Кубы Мануэль Перес; от Лаосской Народно-Демократической Республики — директор управления кинематографии ЛНДР Баобан Воракун; от Монгольской Народной Республики — заместитель министра культуры МНР Церендорж, заместитель председателя Союза творческих работников МНР Нацагдорж; от Польской Народной Республики — заместитель министра культуры и искусства ПНР Владислав Лоранс, председатель Союза кинематографистов ПНР Ежи Кавалерович; от Социалистической Республики Румынии — государственный секретарь Совета по культуре и социалистическому воспитанию СРР Владислав Хегедюш, президент Ассоциации киноработников Румынии Ион Попеску-Гопо; от Союза Советских Со-

циалистических Республик — председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш, первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР Л. А. Кулиджанов; от Чехословацкой Социалистической Республики — генеральный директор государственного объединения «Чехословацкий фильм» Иржи Пурш, заместитель председателя Союза чешских работников театра, кино, телевидения и радио Антонин Кахлик, заместитель председателя Союза словацких работников театра, кино, телевидения и радио Ян Лацко.

В состав делегаций входили ответственные сотрудники государственных и общественных киноорганизаций стран—участниц совещания.

Открывая совещание, председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш сердечно приветствовал от имени советской кинематографии участников встречи, отметив, что в минувшем году «совместные действия кинематографистов социалистических стран были органично связаны с подготовкой и проведением нашего общего славного праздника — 60-летия Великого Октября». Проделанная работа, подчеркнул Ф. Т. Ермаш, обогатила всех нас опытом коллективных действий, подтвердила широкое значение разъяснения в мире правды о социализме, как магистрального направления развития искусства экрана в братских странах, еще выше подняла их международный авторитет.

В течение трех дней на совещании обсуждался широкий круг вопросов, связанных с совместной деятельностью государственных киноорганизаций братских стран, направленной на дальнейшее развитие и углубление сотрудничества социалистических кинематографий в идеологической, творческой и организационно-экономической областях.

В выступлениях участников совещания основное внимание было уделено выполнению задач, поставленных перед кинематографиями социалистического содружества Центральными Комитетами коммунистических и рабочих партий и правительствами социалистических стран, результатам реализации коллективных договоренностей, достигнутых руководителями социалистических кинематографий в ходе предыдущих совещаний, в частности, Пражского совещания 1977 года.

На совещании были обсуждены итоги большой и многогранной работы киноорганизаций социалистических стран, проводившейся в связи с празднованием 60-летия Великой Октябрьской революции. Отмечалось, что совместная политическая, творческая и организационная деятельность социалистических кинематографий, связанная с этой знаменательной датой, эффективно способствовала широкой пропаганде достижений реального социализма, показу средствами киноискусства успехов и исторических перспектив развития Советского Союза и всего социалистического содружества, раскрытию всемирно-исторического значения Октябрьской революции и ведущей роли братских государств социализма в борьбе за мир, демократию и социальный прогресс. Подчеркивалась необходимость и в дальнейшем активного использования достигнутых в этой области результатов, в том числе путем продвижения произведений социалистического киноискусства на мировой экран, улучшения координации действий и углубления сотрудничества социалистических кинематографий на многосторонней и двусторонней основе, использования других форм работы.

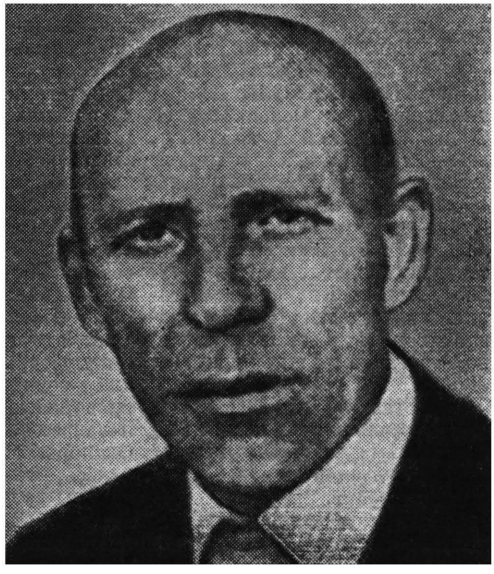
Совещание позитивно оценило разнообразный опыт, накопленный кинематографиями социалистических стран при создании фильмов совместного производства, обратив внимание на необходимость дальнейших коллективных усилий, направленных на повышение их идейно-художественного уровня и постановку зрелищно интересных картин, на совершенствование системы мероприятий творческого, организационного, экономического характера, связанных с дальнейшим развитием совместного кинопроизводства.

Участники совещания с удовлетворением восприняли заявление делегации ЛНДР о желании кинематографистов Лаоса всемерно развивать сотрудничество с социалистическими странами в области кино и со своей стороны выразили готовность к установлению творческих и деловых связей, направленных на оказание помощи в становлении молодой национальной кинематографии этой страны.

По окончании совещания, проходившего в деловой товарищеской атмосфере, в духе братского сотрудничества и взаимопонимания, был согласован итоговый документ, в котором нашли отражение как общие результаты встречи, так и ряд практических договоренностей. Следующее совещание руководителей кинематографий и общественных киноорганизаций социалистических стран решено провести в 1979 году в Бухаресте.

В подготовке материалов раздела «За рубежом» участвовали Н. Савицкий, корреспонденты ТАСС В. Бескромный, А. Шаповалов

Василий Кузин



Есть художники, чья жизнь настолько неотделима от времени, в котором они живут, что имена их становятся неразрывно связанными с этим временем, с жизнью народа.

Василий Васильевич Кузин — из них.

С давних пор рядом с его именем в нашей республике произносится слово п е р в ы й. Старейшина таджикской кинематографии, именно он снял в 1929 году самый п е р в ы й сюжет в п е р в ы й киножурнал «Советский Таджикистан» о приходе п е р в о г о поезда в молодую таджикскую столицу. И так же, как само это событие — открытие железной дороги имело первостепенное значение для республики, так и киножурнал, показанный на п е р в о м Чрезвычайном съезде Советов Таджикистана, стал событием в культурной жизни республики.

С тех пор В. В. Кузин показывал на экране самые труднодоступные (особенно в то время!) уголки таджикской земли, знакомил зрителей с людьми и природой края, с которым удивительнейшим образом он, родившийся за сотни километров отсюда, в семье донбасского рабочего, сроднился за кратчайший срок и, как показала вся его жизнь, — навсегда.

Все последующие поколения таджикских кинодокументалистов знали: о любом колхозе, предприятии, о любом отдаленном кишлаке, о любой дороге в любом направлении можно получить самые достоверные и свежие сведения у Василия Васильевича.

Сам я впервые познакомился с ним, как с наставником. Он был в комиссии, которая когда-то направила меня учиться во ВГИК. Но была встреча и до этого, встреча, оставшаяся у меня в памяти и, возможно, в чем-то предопределившая мою судьбу. Мне было всего девять лет, мы только что приехали с отцом из Термеза на арбе... Через десять дней после приезда я с оравой мальчишек помчался на железнодорожную станцию. Это и было то самое событие — прибытие первого поезда в Душанбе. Но внимание не в меньшей мере привлек человек у невиданного аппарата. Это уже потом я узнал, что «снималось кино» и что человек у киноаппарата был Василий Васильевич Кузин.

В фильмах В. В. Кузина «На стройке», «Краснопалаточники», «На Памире», «Утро Нурека», «Рождается будущее», «В бригаде новаторов», «Республика моя», в киноочерках и киножурналах отражены важнейшие этапы новой, социалистической истории Советского Таджикистана. Перед самой войной В. В. Кузин, художник неуемного творческого темперамента, чувствуя необходимость как можно более оперативно отражать жизнь республики, взял в руки фотокамеру и снял десятки и сотни снимков строительства Ферганского канала, Большого Памирского тракта, бьющую ключом жизнь республики.

После войны, едва демобилизовавшись, он вновь вернулся на «Таджикфильм». С тех пор мы работали в одном коллективе... Не представляю «Таджикфильм» без него!

Но, собственно, «без него» — это сказано неверно. Его произведения навсегда вошли в кинолетопись республики, а кинодокументалисты, которых он воспитал, и среди них его сын, Евгений Кузин, достойно продолжают его дело.

Борис Кимягаров

Анатолий Гребнев

Двое в новом доме

По улицам Москвы, среди деловой суеты, двигался нарядный, длинный, как дом, туристический автобус. Иностранные гости взирали из-за стекол на крыши машин, дома, тротуары, где текла неизвестная им жизнь. Был конец сентября, один из прощальных дней лета — с солнцем, шуршанием листвы, гомоном детей на бульварах — все это проплывало мимо... На Ленинградском проспекте автобус свернул в сторону, гостям открылся вид на полукруглое, неожиданное здесь здание старинной архитектуры. Девушка-гид, сидевшая в переднем кресле, поднесла ко рту микрофон.

Девушка была хороша собой, выглядела, как многие молодые москвички в эту осень: гладкие волосы, кофточка с короткими рукавами, под ней другая — с длинными; брюки, перехваченные широким ремнем, сумочка на плече...

— В истории Москвы, — сказала она, указав на здание, которое стал объезжать автобус, — дом этот известен как Петровский дворец, построенный для отдыха царей перед въездом в город. Высокая каменная ограда и угловые башни придают ему вид крепости. Это один из лучших в Европе дворцовых ансамблей восемнадцатого столетия. Архитектору Казакову удалось своеобразно соединить приемы классицизма с формами русского зодчества.

Все это она произнесла на красивом итальянском языке; гости почтительно поглядели на дворец, автобус двинулся дальше.

Туристы представляли собой, как всегда, пеструю картину. Респектабельные пожилые господа с длинными баками — единственной данью новой моде; рядом с ними некто в джинсах, и некто с кинокамерой, и закаленная в путешествиях супружеская чета с книжками, проспектами и фотоаппаратом. И непременные в таких случаях дамы почтенного возраста с аккуратными завивками и в легкомысленных нарядах — все они были здесь... Следующая остановка автобуса была близ Арбатской площади, где внимание туристов привлек серый особняк с витыми колоннами — португальский замок, как тут же разъяснила девушка-гид. В конце прошлого века миллионеру Морозову захотелось возвести в центре Москвы замок в португальском стиле, и он отправил архитектора для изучения образцов в Лиссабон... Ныне в этом здании — Союз обществ дружбы с зарубежными странами, Дом дружбы, как называют его москвичи...

Теперь вниманием туристов завладела пара, скромно сидевшая в последнем, свободном ряду, — молодой человек с маленькой девочкой на коленях. Они не были туристами и оказались в этом автобусе по каким-то невыясненным причинам. Одна из пожилых дам познакомилась с девочкой, угостив ее конфетой. Языка девочка не знала, итальянская конфетка ей не понравилась, но знакомство состоялось. Теперь уже и некоторые другие пассажиры автобуса попытались установить с девочкой контакт. Молодой человек, отец девочки, явно смущенный, старался отвлечь ребенка.

Но девочка оказалась общительной. Через несколько минут она уже двинулась по проходу между креслами. Отец догнал ее и водворил на место, не считаясь с требованиями публики и игнорируя контакты. Но тщетно: весь автобус был занят теперь только девочкой. Ей делали знаки, ее звали. Когда при очередной остановке девушка-гид собралась продолжить объяснения, никто уже не слушал. «Attenzione!» — произнесла она в микрофон, но как раз в этот момент раздался общий смех и ап-

лодисменты — девочка окончательно вышла из-под власти отца. В автобусе смеялись и аплодировали.

Девушка-гид сказала по-русски в микрофон:

— Ну что там такое? Сережа, возьми ее на руки!

И затем по-итальянски, вежливо:

— Questo sono mio marito e mia figlia.

Что означало: «Это мой муж и моя дочь».

Теперь они шли по улице втроем — Сережа, Неля и их дочь Маришка. Дело было к вечеру, и они спешили. Маришка отставала, пришлось взять ее на руки.

У широкой стеклянной двери они остановились. Сережа опустил Маришку, Неля поправила на ней платьице, и они вошли. Это был ресторан.

Здесь у Сережи и Нели был друг-официант Феликс. Он уладил возникшие было недоразумения со швейцаром, Маришка была благополучно введена в зал и вместе с родителями заняла крайний, служебный столик с табличкой «Занято».

— Феликс, — говорил Сережа, — нам что-нибудь по-быстрому, она, видишь, засыпает.

— Ты поправился, Феликс, — заметила Неля.

— Ты тоже, — не остался в долгу Феликс.

— Слушай, а тут с какого часа оркестр? Прийти потанцевать.

— С девятнадцати... Ну что вам, по бифштексу? Есть напиток фирменный, — сказал Феликс и записал. — Пиво не будете? А что ребенку?

— Она у нас все ест.

— Молодец, — похвалил Феликс.

— Как дела-то вообще? — спросил Сережа.

— Плохо, — сказал Феликс.

— Почему?

— Я нерасторопный.

Феликс ушел. На эстраде рассаживался оркестр. Сережа, Неля и Маришка разглядывали публику.

— Сейчас, Маришка, сейчас нам поесть принесут, — пообещал дочке Сережа. — Сейчас и музыка будет, мама пойдет танцевать, во будет картинка!

— А что? — отозвалась воинственно Неля.

Они посмотрели друг на друга и стали смеяться. Вслед за родителями рассмеялась и Маришка. Появился с подносом Феликс.

— Что это вы? — удивился он и посмотрел по сторонам.

— Феликс, а у нас теперь телефон, можешь записать, — сообщила Неля.

— Молодой человек! — позвали из-за соседнего столика.

— Это меня, — сказал Феликс, но не повернулся на зов. — У вас телефон?

— Ну, не у нас, у нашей хозяйки, но все равно, запиши... А ты можешь с нами посидеть?

— Не полагается, — сказал Феликс.

Снова позвали:

— Молодой человек!

— Вы видите, официант занят, — ответил за Феликса Сережа.

И в это самое время грянул оркестр на эстраде. Все они разом — трубач, скрипач, гитарист и пианист — извлекли самые громкие звуки из своих инструментов, а ударник откликнулся барабанной дробью. И в ту же секунду, почти синхронно, раздался детский плач: заревела Маришка.

Она ревела громко, во всеуслышание, словно нарочно привлекая к себе внимание.

— Не любит музыки! — объяснил кому-то Сережа.

Минуту спустя они с Нелей уже вели Маришку к выходу, подальше от стыда. Они шли, не оглядываясь, зная, что на них смотрят, быстро-быстро, почти бегом. За ними поспешал официант Феликс со свертком, в котором были несъеденные бифштексы.

Дом их был на шумном московском проспекте — большой многоэтажный дом с «Гастрономом» во всю длину, с подъездами во дворе. В один из этих подъездов они вошли, здесь был лифт, а на восьмом этаже квартира, а в квартире комната, в которой они жили втроем.

В передней на столике стоял телефон.

— Нет, — сказала Неля, подняв трубку и послушав.

— Не включили? — спросил Сережа и для

верности отобрал у Нели трубку, послушал сам.

— Ну что, убедился? — сказала Неля.

Они вошли в комнату. Здесь Неля сказала:

— Ты снимешь с меня плащ?

— С тебя плащ?

— Да. Повесь на плечики.

— Есть.

Можно было уже догадаться, что Неля не в духе. В таких случаях она вспоминала о своих правах и становилась требовательной.

Стали укладывать Маришку.

— Принеси плед, — напоминала Неля. — Достань рубашку... Рубашка находится в шкафу, на второй полке...

— А хочешь, пошли погуляем? — вдруг предложил Сережа.

Это было сказано именно вдруг и совсем не к месту. Неля даже остановилась в удивлении.

— Как, то есть, погуляем? А ребенок?

Сережа ткнул пальцем в стенку, в направлении соседней комнаты.

— Она тебе что, нанялась? — спросила Неля.

— А она с удовольствием...

— Что с удовольствием? — вступилась за соседку Неля. И Сережино необдуманное предложение тут же обернулось против него, Сережи. — Ты какой-то легкомысленный человек! Рад спихнуть ребенка!

— Почему спихнуть? Она сейчас заснет.

— Она не заснет, если ты будешь так орать у нее над ухом!

— Я, во-первых, не ору, — обиделся Сережа.

— А во-вторых, принеси подушку.

— Вот же подушка. Ты сама, между прочим, кричишь.

И хотя на самом деле никто не кричал, ссора вот-вот могла разразиться.

Они продолжали, перейдя на шепот:

— Ты же хотел заниматься!

— Хотел заниматься, правильно.

— Опять ни черта не сдашь.

— Почему опять?

— А потому что раз уже лажанулся.

— Кто лажанулся? И что за выражения, между прочим? Чтоб я больше не слышал никогда!

— Что?! Как ты сказал?

И тут Неля, не выдержав словесного поединка, запустила в Сережу подушкой, той самой, которую все это время держала в руках. Сережа поймал подушку и не замедлил отправить ее обратно, то есть попросту бросил в Нелю.

— С ума сошел! — вскрикнула Неля и в свою очередь, отскочив, швырнула подушку в другой конец комнаты, где в это время оказался Сережа.

Так они дрались — теперь уже молча, слышен был только ватный стук подушки — они кидали ее друг в друга, не забывая посматривать в сторону Маришки, которая, к счастью, уже спала крепким сном.

В какой-то момент, пытаясь отнять подушку, Сережа подступил вплотную к Неле. Неля подняла подушку над головой и оказалась в крепких Сережиных объятиях...

Потом, лежа рядом в темноте, они тихонько смеялись:

— Пойдешь на кухню заниматься?

— А что делать!

— Бедный, мне тебя жаль!

— Тише!

— Что?

— Слышишь, она храпит?

— Кто?

— Маришка.

— Это не она.

— А кто же?

— Это за стенкой.

— Ну да! Ты послушай!

Они опять посмеялись. Сережа уже одевался. Через минуту он был на кухне.

Занятия предстояли долгие и серьезные. Об этом говорил сам вид Сережи, исполненный решимости. Кухонный стол был сдвинут с места и превращен в стол для занятий — с учебниками, тетрадями, карандашами, разложенными в строгом порядке, и настольной лампой, бросавшей на них свет. К веревке, служившей в обычное время для просушки белья, были прикреплены листочки с написанными на них формулами. На плите закипал кофейник.

Такую картину и застала, войдя на кухню, хозяйка квартиры Света, женщина тридцати

пяти лет. Сережа сидел, склонившись над тетрадями, и в раздумье чесал голову.

— Привет, Сережа, — сказала Света, запахивая свой стеганый халат.

— Привет, — поднял голову Сережа.

— Занимайся, не отвлекайся. Я просто покурить вышла. Он дыма не переносит.

— Кто?

— Юрий Тимофеевич. Ты ж его видел.

— А, — вспомнил Сережа.

— Он что, тебе не понравился?

— Да я не разглядел.

— Он хороший человек, — сказала Света. — Мы, наверно, распишемся с ним, вот такие дела... Что ты куришь эту дрянь? На вот, попробуй, — и Света угостила Сережу заграничной сигаретой. — Он в «Скорой помощи» работает, санитаром... Два курса кончил, медицинского. Тоже, вроде тебя, недоучился...

— Я вот доучиваюсь, — сказал Сережа.

— Давай-давай, — с сомнением подтвердила Света. — Даже флажки развесил. Это что?

— Формулы.

— Смотришь и запоминаешь?

— Вот-вот... Света, слушай...

— Такой новый метод? — заинтересовалась Света.

— Ага... Света, ты можешь немного подождать? Мы еще за тот месяц должны, правильно? Будет сразу за два. Сразу разбогатеешь.

— Хорошо.

— Я как раз премию должен получить.

— Хорошо, Сережа, какой разговор... Мне что в тебе нравится — заботишься о семье, — заметила Света.

Потом Сережа в одиночестве сидел над тетрадями и боролся со сном. Сидел над тетрадями, пил кофе, ходил по кухне, обозревая листочки с формулами, в самом деле похожие на флажки; опять сидел и опять ходил.

Стало душно, и он открыл окно и увидел проспект в ночных огнях, с редкими машинами и прохожими. За домами было уже светлое небо, начиналось утро.

Со звонком будильника все пришло в движение.

Неля поспешно, то и дело что-то роняя, одевала Маришку.

Сережа с упорством водил по щеке электрической бритвой.

Соседка Света в своем стеганом халате хлопотала в кухне над сковородкой. За столом завтракал санитар «Скорой помощи». При появлении Нели он поднял голову и поздоровался.

За окном, внизу, ожил проспект, потекли машины.

Неля, вернувшись в комнату, начала что-то лихорадочно искать. Не нашла, высыпала на стол все содержимое сумки — мелочь, бумажки, документы, ключи.

Сережа и Маришка, крепко держась друг за друга, вышли из ворот на тротуар.

Неля все еще что-то искала.

К остановке подходил троллейбус. Сережа поднял на руки Маришку и устремился к передней двери.

В кухне завершал свой завтрак санитар «Скорой помощи».

Неля так и не нашла то, что искала. Бумажки, документы, деньги, ключи были брошены обратно в сумку. Времени оставалось в обрез.

Сережа с Маришкой, покинув троллейбус, свернули в переулок и побежали. За зеленой оградой показались скамейки и грибки, белое одноэтажное здание в глубине и, наконец, ворота детского садика.

Санитар завершил свой завтрак, поднялся, прошел в коридор, поднял трубку телефона — проверил, убедился, что телефон молчит, и проследовал в комнату.

В длинном светлом помещении — зале — двигались цепочки конвейеров; за столами работали девушки в белых халатах. Это была сборка, сборочный цех завода, выпускающего измерительные приборы. Крошечные детали и узлы в специальных тарелочках-накопителях перемещались от стола к столу, постепенно складывались, соединялись и наконец принимали форму тахометров, похожих на маленькие будильники. Все это творилось в тишине, девушки за столами священнодействовали, несколько парней, допущенных в это стерильное царство,

являли пример деликатности. Один из этих парней был наш Сережа.

По радио прозвучал сигнал времени, конвейер остановился, девушки и парни повставали с мест, цех наполнился голосами. Начиналась производственная гимнастика, о ней объявил голос по радио:

— Встали! Приняли стойку! Руки в стороны, пальцы вместе, ноги — на ширину плеч!

В эти пять минут можно было уладить всевозможные дела и вопросы. Равнодушно размахивая руками, Сережа переговаривался с товарищем по цеху Константином. Это был невысокий, серьезного вида парень, его так и называли — не Костя, а Константин. Он был деятелен и с места в карьер подступился к Сереже с вопросом:

— Голос есть?

— Что?

— Голос!

— У меня? — все еще не понимал Сережа.

— У тебя, а то у кого же! Я спрашиваю: петь умеешь?

— Не знаю, не пробовал.

— Ну и зря. Поехал бы сейчас во Львов, на олимпиаду! Нужны голоса! — объяснял Константин. — Полторы недели, гостиница, дорога туда-обратно, вот только голос!

— Нету, — пожалел Сережа.

— А на спортивные сборы хочешь?

— Какой вид спорта?

— Неважно, волейбол.

— Экзамен у меня.

— Перенесут экзамен!

— Да уж некуда переносить, — опять пожалел Сережа.

— Жалко!

— Жалко!

Константин двинулся дальше по цеху в поисках певцов и спортсменов, а Сережа, еще разок-другой помахав руками, вернулся к себе за стол.

Тут его позвали:

— Кононов, к телефону!

Гимнастика еще продолжалась. Сережа пробирался мимо прыгающих, машущих руками к выходу, в конторку, где лежала на столе, ждала телефонная трубка.

— Алло! Неля? Ты чего звонишь? — удивился Сережа. — Что? Да нет, не попадались... Билеты в театр? Нет, нет. Не видел... А ты в шкафу смотрела? В шкафу посмотри, где белье. А потому что тот раз, помнишь, квитанции от прачечной... Почему смеюсь? Я не смеюсь!.. — он и впрямь не думал смеяться. — А сколько билетов-то? Двадцать шесть? Ого!.. Кто равнодушен? Я не равнодушен! Подожди! Неля! Ну что ты!.. — она там всхлипнула на другом конце провода. — Вот дурочка! Неля! — Но она там уже бросила трубку, и Сережа, послушав гудки, тоже опустил трубку на рычаг.

Неля звонила с улицы, из автомата. Автобус ждал ее, туристы сидели на своих местах.

— Улица Арбат, — объяснила им Неля, дав знак шоферу, чтобы трогался, — впервые упоминается в летописи конца пятнадцатого века. Слово Арбат — восточного происхождения и означает местность, лежащую за городскими стенами, пригород...

Учреждение, где работала Неля и куда она только что вернулась, представляло собой длинный ряд комнат с аккуратными табличками — фамилиями сотрудников на дверях. Возле одной из таких дверей Неля и две ее подруги-сослуживицы обсуждали случившееся.

— Ну хорошо, потеряла! Вытащили в троллейбусе, какая трагедия! — говорила одна из подруг, Яна. Заметим, что это была очень красивая девушка. — Иди, не бойся! — продолжала она с уверенностью. — Мол, так и так, Владимир Васильевич, выручайте!

— Ни в коем случае! — возражала Лида, которая была не так хороша собой. — Не вздумай кокетничать. Наоборот! У тебя неприятность, у тебя билеты пропали! Вот как ты стоишь, так и иди, с таким лицом!

— Правильно, — согласилась Яна. — Чтоб он тебя сам утешал!

И обе, придя к согласию, посмотрели на дверь и ободряюще кивнули Неле.

На двери значилось: «Волков В. В.». Неля подошла и остановилась, не смея ни войти, ни постучать.

Дверь неожиданно открылась, и вышел он сам — Волков В. В.

Это был человек тридцати пяти лет, очень тщательно одетый.

— Вы ко мне? — спросил он корректно.

И Неля, прежде чем успела ответить, оказалась в его кабинете — он пропустил ее, вошел следом, предложив ей стул, после чего сел сам.

— Ну что? Дела идут как будто неплохо, — проговорил он, словно прочел это на ее лице. — Так?

Неля молчала, он продолжал:

— Там кто-то просился в католическую церковь — это у вас?

— У меня, — почему-то обрадовалась Неля.

— Ну в чем же дело? Пожалуйста. Вы знаете, где католическая церковь? Созвонитесь, у них там есть телефон, узнайте, когда месса... Есть еще пожелания?

— Нет.

— Прощальный ужин где у вас предусмотрен?

— В «Метрополе». Владимир Васильевич... — начала было Неля, но он перебил ее:

— Можно сделать им «Русскую избу».

— Это что?

— Это ресторан. Волоколамское шоссе. Договоритесь с бюро обслуживания, они сделают...

— Спасибо, — сказала Неля.

Кто-то приоткрыл дверь. Волков сказал:

— Я занят.

И стал смотреть на Нелю.

Теперь он, кажется, заинтересовался целью ее визита, а может быть, и ею самой. Он смотрел на нее с выражением искреннего интереса. А Неля молчала.

— Вы что, никогда не бывали в «Русской избе»? — спросил он, видимо, только для того, чтобы продолжить разговор.

— Нет, — сказала Неля.

Затрещал телефон, и опять Волков сказал — на этот раз в трубку:

— Я занят.

Теперь уж надо было начинать. Или — встать и уйти, извинившись. И Неля собралась с духом и произнесла:

— Владимир Васильевич, я к вам, собственно... — как вдруг он сам нашел тему для разговора:

— Я знаю, что у вас трудности личного порядка... с квартирой, правильно? С квартирой. Вопрос этот сложный, существует очередность, вы сами это знаете, но со своей стороны могу вам обещать полную поддержку. Вы хоть и недавно у нас, но проявили себя с лучшей стороны. Я лично считаю, что условия надо создавать не тогда, когда человек стар, а тогда, когда он молод...

Неля кивнула в ответ.

— А кто ваш муж? — спросил вдруг Волков. — Я в том смысле, что, может быть, у него там есть какие-то перспективы в этом плане?

— Есть, есть перспективы, — почему-то поспешно ответила Неля и поднялась.

— Вы торопитесь?

— Я? Нет, не очень, — окончательно растерялась Неля.

— У вас были вопросы ко мне?

— Нет, то есть да.

— По поводу церкви — пожалуйста, если кто из них желает, — проговорил Волков, и в этот момент показалось, что он тоже растерян. — Вообще старайтесь учитывать индивидуальные склонности и пожелания. В каких-то разумных пределах... У вас есть мой телефон?

— Ваш?

— Да, пожалуйста. — Он вытащил из бумажника визитную карточку. — Прошу. Если какой-либо форс-мажор...

— Хорошо, — сказала Неля. — Я пойду. До свидания.

Он проводил ее удивленным взглядом.

— Можно?

Сережа с раскрытой книгой в руках стоял перед дверью своей комнаты. Его не впускали.

— Нет, нет, подожди! — отозвался из-за двери Нелин голос.

Другой голос предложил:

— Да пусть войдет! Можно!

— Входи! — разрешила наконец и Неля.

Они были в комнате вдвоем с Яной. За ширмой спала Маришка. Сережа вошел и объявил:

— Вот, пожалуйста. На «Ф»: «форс-

мажор». — Он смотрел в книгу, это был словарь иностранных слов. — «Непредвиденное обстоятельство, случай»... А что, красиво! Форс-мажор!

Неля и Яна переглянулись, ничего не сказав. Впрочем, занимало их сейчас совсем другое. На Неле была новая блузка, Яна держала перед ней зеркало; обе смотрели на Сережу выжидающе.

— Что? — спросил Сережа.

— Ничего, — и они опять переглянулись.

— Это так и будет расстегнуто? — поинтересовался Сережа, поглядев на Нелю.

— Так и будет, — заявила Яна. — А больше ты ничего не скажешь? На твоей жене новая блузка!

— Я вижу.

— Нет, ты не видишь, — сказала Яна.

— Он не видит, — подтвердила Неля.

— Купи своей жене! — сказала Яна.

— Хорошо, — согласился Сережа. — Сколько стоит?

— «Сколько стоит»! Нет, я своего мужа не так воспитаю!

— Ты сначала найди себе мужа-то! — ухмыльнулся Сережа.

— Найду, не беспокойся, — заявила Яна. — Эту вещь из Англии привезли, понял? Стопроцентная шерсть. — Она устала держать зеркало, поставила его на стол. — Купите хоть зеркало-то настоящее, вы, супруги!

— Купим. В новую квартиру, — пообещал Сережа.

— В новую, в новую. Когда это будет! — сказала Яна. — Вам в старости зеркало-то ни к чему. Смотреть будет не на что!

— И все-таки лучше с застегнутым, — заметил Сережа.

— Дурачок, сейчас так и носят — грудь слегка открыта, в этом весь шарм!

— Что?

— Шарм. Посмотри на букву «Ш»!

— У меня экзамен завтра, — сказал Сережа и отправился на кухню.

Здесь уже висели его флажки с формулами, горела настольная лампа.

Он сидел за конспектами, когда в кухню с сигаретой в руке вошла Яна.

— Ты глупенький, — сказала она. — Учти: твоя жена красивая женщина.

— Что? — нахмурился Сережа.

— Твоя жена красивая женщина, что ты на меня так смотришь! Надо, чтобы ты это наконец понял... А что за бумажки-то? — вдруг остановилась Яна. — Шпаргалки?

— Почему шпаргалки? Формулы. Для запоминания.

— Новый метод такой?

— Ага. Метод, — сказал Сережа и углубился в тетрадь.

Администратор театра появился в своем окошке, потом исчез, потом возник опять и спросил нетерпеливо:

— Так что же вы хотите? Восстановить их вам мы не можем. Приходите вечером, если что останется...

— Но ведь не исключено, что они не пропали, эти билеты, — склонив голову к окошку, объяснял Сережа.

— То есть как не пропали?

— Не пропали в том смысле, что они у нас.

— Если они у вас, тогда о чем разговор?

— Именно о том, что они не проданы и не потеряны, — не сдавался Сережа. — И значит, по идее, никто не может ими воспользоваться. Правильно?

— По идее, — согласился администратор и исчез.

Сережа повернулся к Неле и пожал плечами.

— Что? — спросила Неля.

— Ты же слышала.

Кто-то сзади уже торопил их:

— Молодые люди, вы просто так стоите?

— Мы не просто так, — огрызнулся Сережа.

— Тогда давайте.

— Что «давайте»? Видите, отошел человек!

Но администратор опять появился в окошке.

— Слушаю. — И опять увидел Сережу. — Я вам, по-моему, все объяснил. Кто там следующий?

— Да нет, вы нам не объяснили! — вмешалась в разговор Неля и потеснила Сережу, чтобы самой заглянуть в окошко. — Ведь бывают же такие случаи, верно? Не первый же такой случай!

Администратор замолк. Что-то случилось с ним в эту минуту. Он молчал и смотрел на Нелю.

— Это у вас пропали билеты? — спросил он дрогнувшим голосом.

— У меня, у меня, и они не пропали... — начала было Неля, но администратор остановил ее:

— Зайдите, пожалуйста... Вот в эту дверь...

Сережа остался ждать. Дверь за Нелей плотно закрылась, похоже, даже щелкнул замок. Потом, перед самым Сережиным носом, захлопнулось и окошко. Неля исчезла, он остался, он продолжал стоять с глупым видом человека, у которого увели жену...

Неля вернулась. Она бодро, как ни в чем не бывало, подхватила Сережу, вывела его на улицу и здесь наконец сообщила, улыбаясь:

— Кажется, все в порядке. Он обещал... Что ты так смотришь?.. Сказал, что постарается... Что с тобой? — уднвилась Неля. — Ты чем-то недоволен?

Белые листочки — экзаменационные билеты — ровной линией, один к одному, лежали на столе — надо было подойти и выбрать. Молодой доцент, экзаменатор, сидел с равнодушно-загадочным видом, предлагая каждому попытать счастья. Сережа ткнул пальцем в листочек.

Все было обычным: институтская аудитория, тишина, взгляды экзаменующихся. Их было здесь человек пять, каждый за отдельным столиком. Девушка, мимо которой прошел Сережа, подняла на него отрешенный взгляд — она уже что-то писала.

Доцент поднялся с места, прошелся по аудитории. Это был невзрачный человек лет тридцати. Он прошелся, оказался у двери, посмотрел на часы и молча вышел.

Все пишущие тотчас подняли головы.

— В буфет пошел, — сказал парень, сидевший по соседству с Сережей.

Другой парень спросил:

— А ты откуда знаешь?

— Вы мешаете, товарищи, — сказала девушка.

— А ему одинаково, — продолжал Сережин сосед, — хоть ты пользовался, хоть нет, его не волнует. Он тебя одним вопросом — и все!

Была минута тишины, потом тот же сосед тихо окликнул Сережу:

— Слышь, ты! Покажи билет! Да не бойся, не войдет он...

Сережа протянул руку с билетом.

— Слушай, у тебя хорошо! — заметил сосед. — Ну-ка мой посмотри!.. Ты который раз сдаешь-то?

— Второй... Ну что? — Сережа без охоты взглянул на протянутый ему листок. — Элементарно. Выводится через первую производную.

— Так, думаешь?

— Мешаете, товарищи, — сказала девушка.

Сосед оглянулся на нее и продолжал шепотом:

— Слушай, будь другом, махнемся давай!

— Что? — оторопел Сережа.

— Я говорю, давай с тобой поменяемся. Он не записал.

— То есть как?

— Выручишь меня по гроб жизни! — продолжал сосед. — Я третий раз хожу, и все, как назло, не те билеты...

— Послушай! — возмутился было Сережа, но тут совсем некстати открылась дверь, и доцент вошел, да вдобавок не один, а в сопровождении женщины — декана.

— Сидите, сидите, — сказала женщина.

Сережа с тоской смотрел на соседний стол, где лежал его, Сережин, законный билет. Другой билет, незаконный, был сейчас у него в руках, и уже ничего нельзя было изменить. Доцент и женщина заняли свои места.

Была еще пауза, в течение которой доцент с веселым превосходством разглядывал экзаменующихся — с превосходством человека, знающего все ответы на все билеты. Наконец, насмотревшись, он предложил:

— Ну, с кого начнем? Есть желающие?

Сережа бросил последний отчаянный взгляд на соседа, тот ответил ему ободряющим кивком, дело было сделано, надо было готовиться и идти отвечать.

Вечером, в половине седьмого, туристический автобус подъехал к зданию театра на Пушкин-

ской улице. Туристы прильнули к окнам; самые нетерпеливые поднялись с мест.

— Восемнадцать, девятнадцать, двадцать... — В дверях комнаты администратора Неля пересчитывала билеты. — Спасибо, Леонид Максимович!

— Все, что мог, — говорил администратор. — Остальные шесть — как-нибудь... Попробуйте — у входа...

— Да-да, спасибо...

Неля бросилась к выходу, и здесь лицом к лицу она столкнулась с Сережей.

— Позднее ты не мог? — накинулась на него Неля. — Иди быстро туда, на угол...

— Я же с экзамена, — попробовал объяснить Сережа.

— На улицу, на угол, там Яна, у нее деньги, нужно еще шесть билетов, ты понял, еще шесть!

Они расстались. Сережа побежал искать Яну.

Минуту спустя Неля как ни в чем не бывало выводила из автобуса своих итальянцев.

А на углу Яна уговаривала двух молодых людей:

— Ну что вам стоит, правда! Посмóтрите в следующий раз! Честное слово! Очень нужны билеты!

— Очень? — посмеивались молодые люди.

— Очень! — Яна пускала в ход все свои чары.

— Тогда есть вариант: я отказываюсь в вашу пользу, а вы идете с моим другом, вот с ним!

— Нет, ребята!

— А жаль! Неплохой вариант! — и молодые люди, посмеиваясь, двинулись к театру.

Подбежал Сережа.

— Ну что?

— Плохо пока. Давай, спрашивай!

И Яна направилась наперерез толпе:

— Нет ли лишнего билетика?

В нескольких шагах от нее тот же вопрос меланхолически, ни к кому персонально не обращаясь, задавал Сережа:

— Лишнего ни у кого нет?

Возле автобуса на тротуаре, под присмотром Нели, стояли, ничего не понимая, шестеро туристов — те самые шестеро. Среди них был парень с кинокамерой. Все они сейчас растерянно смотрели по сторонам.

— Лишнего ни у кого нет? — мимо них проследовал Сережа.

— Нет лишнего? — атаковала прохожих Яна. — Вот вы, молодые люди, не продадите ваши билеты?

— У кого есть лишний? Могу предложить на завтрашний спектакль! — вступил в дело и сам администратор. — На завтра нет желающих? На послезавтра?..

Раздался звонок, и за ним второй — два звонка. В зале театра рассаживалась публика. Итальянцы оказались в разных концах партера и теперь искали глазами друг друга и обменивались знаками. По непонятной им прихоти судьбы были разлучены и пожилые супруги: господин с седыми бакенбардами то и дело оборачивался к своей жене, оказавшейся в кресле позади...

К автобусу подлетела Яна:

— Держи! Три!

И трое туристов с врученными им билетами отделились от остальных и проследовали к дверям. При этом они оборачивались и вопросительно смотрели на оставшихся.

В театре дали третий звонок. Он был слышен и здесь, на улице. К Неле подошел запыхавшийся администратор:

— Сколько там осталось? Давайте их!

И тут произошло неожиданное. Молодой человек с кинокамерой что-то сказал своим двум спутникам, и все трое стали смеяться.

— Что это они? — смутился администратор.

Итальянцы смотрели на него и смеялись. Обладатель кинокамеры потряс его руку, то же самое сделали и остальные. Что-то они говорили при этом, но администратор не знал итальянского.

— Они говорят: «спасибо», — объяснила Неля. — Они, оказывается, все поняли. Но дело в том, что они и не хотели в театр...

Итальянцы подтвердили это красноречивыми жестами.

— Они предпочитают пройтись по городу...

Итальянцы дружно закивали и, все еще смеясь и посылая приветы, удалились.

— Дело хозяйское, — сказал администратор,

неодобрительно поглядев им вслед. — Пойдемте, у меня для вас место в ложе.

— Спасибо, — сказала Неля. — Но я, пожалуй, тоже... не пойду...

— То есть как?

— За ними придет автобус... А я... Вот, кстати, мой муж, познакомьтесь.

— А мы знакомы, — сказал Сережа.

— Да, по-моему, тоже, — подтвердил администратор.

— А это моя подруга, Яна...

— Мгм, — кивнул администратор, явно не оценив Яниной красоты.

— Кстати, если у вас есть место в ложе... Яна, ты как?

— Пожалуйста, — сказал администратор.

— Спасибо, вы нас очень выручили, — сказал Сережа.

— Всегда рад, — мрачно кивнул администратор и, пропустив Яну, скрылся за дверью.

В зрительном зале уже погас свет, вспыхнула рампа, оркестр играл увертюру...

А по улице, по Пушкинской, шли и смеялись Неля с Сережей.

— Ты что смеешься?

— А ты?

— Я на тебя смотрю.

— А я на тебя.

— А ты, смотри-ка, находчивая... Я не знал!

— Да? — Неля перестала смеяться.

— Не теряешься, — сказал Сережа.

Потом они ждали троллейбуса, и Сережа сказал:

— А я сегодня срезался.

Неля не проронила ни слова. Он стал объяснять:

— Все этот же Соломин, доцент, я тебе рассказывал...

Вошли в троллейбус. Неля молчала. Он продолжал:

— Вопрос идиотский, элементарный, но дело даже не в этом...

— А может, ты тупой? — вдруг спросила Неля.

— Может быть. Не исключено...

Прошло еще несколько дней, кончился сентябрь, разгуливалась осень; на Ленинградском проспекте, у старого Петровского дворца открыто гудел ветер, кружились листья.

— Дворец этот был некогда построен для отдыха царей перед въездом в Москву. Высокая каменная ограда и угловые башни придают зданию вид крепости. Архитектору удалось своеобразно соединить приемы классицизма, господствующего стиля того времени, с национальными формами русского зодчества...

Длинный туристический автобус свернул чуть в сторону и пристал к тротуару; было все то же, что и в начале нашего повествования, только люди в автобусе сменились, теперь это была уже новая группа, новые лица, и перед окнами автобуса летели листья — шло время...

Автобус продолжал свой путь, сменялись улицы и переулки, Неля подносила ко рту микрофон, звучала итальянская речь...

На улице Горького, у нового здания гостиницы, автобус остановился, туристы потянулись к выходу — в этой гостинице они жили. Неля стояла у двери, провожая их и прощаясь.

Рабочий день был окончен, она собралась уже уходить, когда рядом с ней у автобуса оказался человек, чье появление было здесь, казалось бы, вполне уместным и вместе с тем почему-то удивило ее. Это был Волков Владимир Васильевич. Он мог оказаться здесь по делам службы, так оно, вероятно, и было, но почему-то Неля остановилась в удивлении и даже не ответила на его приветствие.

— Здравствуйте, Нинель Федоровна, — повторил Волков. — Вы кого-то ищете?

— Нет-нет.

— Все в порядке? Закончили?

— Да.

— А где ваш дом?

— Мой дом? — еще больше удивилась Неля.

— Я отвезу вас, садитесь. — Волков кивнул в сторону машины, стоявшей у тротуара. Это была «Волга», за рулем сидел парнишка-шофер.

— Спасибо, но я... я еще не домой... — в смущении объяснила Неля. — Спасибо...

— Пожалуйста. — И Волков опять показал на дверцу машины, приглашая Нелю.

Неля посмотрела на него недоверчиво, но дверца была уже открыта. Она села. Волков сел сзади.

— Говорите, куда.

Неля принялась искать бумажку с адресом. Волков и шофер терпеливо ждали.

— Не могу найти, — засмеялась Неля.

— Не торопитесь, — посоветовал ей Волков и развернул газету.

— Нашла! — сообщила Неля. — Вот он... Полянка, двадцать четыре, квартира девять...

— Большая Полянка?

— Наверно, Большая...

Ехали молча. Волков шелестел газетой. Потом он спросил:

— Вы в каком году окончили — в этом?

— Да, — сказала Неля.

— Не москвичка? Нет?

— Нет.

— Ну что там в институте? Давно не был.

— А вы — наш?

— Конечно.

Приехали. Неля вышла из машины.

— Ничего не забыли? — спросил Волков.

— Да нет вроде, — засмеялась Неля. — Спасибо вам, до свиданья.

В доме на Большой Полянке, на третьем этаже, квартира девять, жил доцент Соломин.

Он открыл дверь и застыл на пороге. Вид его выражал сомнение. Он словно решал, впустить ли в дом Нелю.

Был он худ и небрит, в старом тренировочном костюме, явно не предназначенном для приема гостей.

— Проходите, — пробормотал он наконец и отступил на шаг.

— Простите, пожалуйста, — говорила тем временем Неля, — я, видите ли, заходила в институт... там сказали, что вы эти дни дома... Я не знала, удобно или нет...

— А вы кто? — спросил доцент.

— Вы, наверно, удивитесь, Евгений Алексеевич... Я Кононова... Сергея Кононова жена... Вы, может быть, помните...

Евгений Алексеевич удивился. Сергея Кононова он не помнил.

— Ну-ну, — сказал он, разглядывая Нелю. — Вы проходите, присаживайтесь... А кто такой Сергей Кононов, помимо того, что он ваш муж?

— Он ваш студент. Заочник. Он вам сдавал математику, но, к сожалению, неудачно... А сейчас очень строго насчет задолженности, вы знаете...

— Понятно, — сказал доцент. — Ну, пусть приходит еще.

— Он и приходил еще. Уж это по второму разу.

— Ясно. — Доцент наконец понял ситуацию. — Вы все-таки присядьте... Сергей Кононов... я что-то не припоминаю...

— Не припоминаете? — Неля стала рыться в сумочке. — Ну, он такой... как вам сказать... Вот он... — и Неля наконец нашла то, что искала, — маленькую фотокарточку Сережи.

— Да? — сказал Евгений Алексеевич, взяв в руки фотокарточку. — Что-то знакомое, действительно... — и поднял глаза на Нелю.

— Вы выслушайте меня, — сказала Неля. — Я не потому, что он мой муж... Он знает ваш предмет не хуже, чем другие. Я уверена.

— Уверены?

— Да.

— Так в чем же дело?

— А вот послушайте. Могу я с вами откровенно? Ведь все выучить невозможно, так? Вы согласитесь со мной. Любой нормальный студент, чего-то не зная, всегда найдет выход из положения. — Неля намекала на шпаргалку, даже нарисовала в воздухе. — Вы ведь были студентом, помните...

— Да, — подтвердил доцент.

— А этот человек — нет. Ни за что. Считает ниже своего достоинства.

— Смотри-ка ты, — заметил Евгений Алексеевич, еще раз поглядев на изображение Сережи Кононова.

— Он, если не знает чего-то, говорит: «не знаю». Такая, видите ли, повышенная честность...

— Так это ж хорошо, — сказал доцент. — Я, например, уважаю честных людей.

— Уважаете, а что толку? Ставите им двойки.

— Я исправлюсь, — сказал доцент, разглядывая Нелю.

— Вы только, пожалуйста, не говорите ему, что я у вас была. Ни в коем случае, — предупредила Неля. — Обещайте мне.

— Обещаю, — поклялся доцент.

— Он к вам придет пересдавать.

— Хорошо. Пусть приходит.

— Но вы его только — повнимательнее. Из него иногда надо прямо-таки вытягивать.

— Хорошо. Попробуем. Только надо, пожалуй, подготовиться.

— Это обязательно, — пообещала Неля.

— Пожалуйста, — сказал доцент. Он смотрел каким-то странным взглядом, от которого Неля чуть-чуть смутилась. — Хорошо.

— Я пойду, — сказала Неля. — Извините.

— Пожалуйста. — Доцент провожал ее до двери. — А это... вы мне оставляете? Чтоб я не перепутал?

— Нет-нет. — Неля отобрала у доцента Сережину фотографию.

— Вы давно с ним женаты? — спросил вдруг доцент.

— Четыре года, — сказала Неля.

Он стоял в дверях и смотрел ей вслед.

На улице Нелю ждал Волков.

Он прохаживался вдоль тротуара в том месте, где они расстались. Машина уехала, он ходил в одиночестве, посматривая на ворота, в которых скрылась Неля, и, когда она вышла, спокойно направился ей навстречу.

— Вы все-таки забыли, — сказал он. — В машине, на сиденье. — И протянул ей какой-то листок, который она с удивлением взяла. Это был тот самый листок с адресом: Полянка, 24.

— Это адрес, — сказала Неля.

— Тем более. Может быть, он вам понадобится, спрячьте.

— Да, — сказала Неля и сунула листок в сумочку.

— Я отпустил машину. Я думаю, так лучше. — Он посмотрел на нее вопросительно.

Она не ответила.

— Это дает нам известную свободу выбора,— продолжал он спокойно. — В нашем распоряжении все виды транспорта, вплоть до трамвая. Решайте, я согласен на все.

Здесь невозможно было не улыбнуться, и Неля улыбнулась, тем самым уже проявив слабость — приняв его тон.

Он с легкостью остановил такси, усадил ее, сел рядом, сказал шоферу:

— Сейчас мы все решим.

И повернулся к Неле:

— Сейчас шесть часов. Я вам предлагаю программу до десяти тридцати. Это ведь не очень поздно, правда? В половине одиннадцатого вы будете дома.

Он проговорил это спокойно, отбросив шутливый тон, быстро и твердо, как говорят о решенном деле. После короткой паузы, не дав ей ответить, сказал шоферу:

— Площадь Маяковского, «Сокол», Волоколамское шоссе...

Понеслись московские улицы. Неля сидела молча, откинувшись на спинку, и лишь слегка повернула голову, когда ее спутник обратился к ней:

— У меня сегодня, представьте, юбилейная дата. Пятнадцать лет назад приехал в Москву, как раз в этот день... Я ведь тоже провинциал... — И он улыбнулся. Похлопал себя по карманам, нашел сигареты, протянул ей пачку, она помотала головой.

— Попрошу в салоне не курить,— сказал, не оборачиваясь, шофер.

Волков комично развел руками — мол, что поделаешь, приказ.

— Пятнадцать лет, — продолжал он все с той же неожиданной доверительностью. — Только-только демобилизовался — и, можно сказать, с корабля на бал... С корабля в буквальном смысле — я на корабле служил, на флоте... Приехал поступать, шансов никаких, разряд по боксу — единственная надежда, я там за Черноморский флот выступал в среднем весе. Прихожу: так и так, боксеры нужны?.. Откуда нахальство, спрашивается, сам удивляюсь! Октябрь месяц, никого в Москве знакомых, одна тетка, матери сестра, да и та в Ногинске. С вокзалов гонят, в гостиницах, ясное дело, с тобой не разговаривают... Пошел обедать с горя — в самый шикарный ресторан, в «Националь», всем чертям назло, один!..

Неля отозвалась улыбкой. Посмотрела на дорогу.

— А куда мы едем? — спросила она, словно вдруг очнулась. — Мне лично совсем в другую сторону, я хочу домой.

Он лишь слегка удивился, взглянул на нее зорко, все сразу понял. Сказал громко — шоферу:

— Пожалуйста, где там разворот? Поедем обратно...

И опять посмотрел на Нелю. Вид его выражал сейчас предельную корректность: воля ваша, не смею настаивать...

У себя во дворе Неля бежала, а в подъезде не стала ждать лифта и понеслась вверх по ступенькам. И кнопку звонка нажала нетерпеливо несколько раз.

— Что ты? — удивился Сережа. — Ты откуда? А у нас гости...

Как была, в плаще, Неля вошла в комнату, увидела Маришку, обрадовалась:

— Ты не спишь, чучело?

И лишь потом заметила Феликса, сидящего на тахте. Он и был гостем — официант Феликс, Сережин друг. На тахте лежала доска с шашками — Феликс и Сережа играли.

Почему-то шашки эти сразу не понравились Неле.

— Здравствуй, Феликс, как дела, что нового? — Она двигалась по комнате с решительным видом человека, который должен немедленно произвести реформы. — Сережа, возьми у меня плащ...

— Он ушел с работы, представляешь! — сказал, кивнув на Феликса, Сережа.

— Ушел?

— Куда-то в почтовый вагон ему обещали... Ездить, представляешь, с почтовым вагоном...

— Вы ужинали? — пропустив мимо ушей «почтовый вагон», спросила Неля.

— Ждали тебя.

— И ребенок, значит, голодный!

Неля выразительно посмотрела в сторону шашек, взяла за руку Маришку, увела. Сережа и Феликс обменялись взглядами. Феликс предложил:

— Я пойду?

— Сиди,— успокоил его Сережа. — Все в порядке. Давай музыку. Твой ход.

«Музыка» находилась здесь же — маленький кассетный магнитофон, собственность Феликса. Феликс опасливо посмотрел на дверь и нажал клавишу. Получилось громко; спохватился, убавил звук.

Вернулась Неля. Постояла, послушала.

— Это что, твой?

— Ага.

Еще послушала.

— А что это у тебя с работой? Сам ушел или...

— Обоюдно, — сказал Феликс. — Не пришлись друг другу.

— Нерасторопный, что ли?

— А ты откуда знаешь?.. Это во-первых. Ну, и клиенты, самой собой. Попадаются очень грубые. Ты стоишь, а он сидит и, мало того, еще нравоучения читает. Это не по мне.

— А почтовый вагон?

— А там никаких начальников, ты один... И он на колесах. Утром открыл глаза — ты уже вон где...

— Ну-ну,— сказала Неля. И опять увидела шашки. — Ты, может, пойдешь, посидишь с ребенком?

— Ты мне? — удивился Феликс.

— Не тебе, а твоему другу!

— Мне, — объяснил Сережа, с достоинством, как и подобает мужчине, встречая наскоки жены. А между тем причины ее настроения были решительно непонятны — не шашки же, в конце концов, рассердили Нелю...

— Черт знает что такое,— продолжала Неля. — У нас же, ты пойми, Феликс, родителей нет. То есть они есть, пожалуйста — на Первое мая, с конфетами... А так, чтоб с ребенком посидеть...

— Это она про моих,— объяснил Сережа.

— С внучкой посидеть — прямо как событие историческое! — продолжала Неля. — Сейчас же у нас все молодые, не хотят раньше времени записываться в бабушки!

— Ты тише — при ребенке-то! — заметил Сережа.

— А что — при ребенке!— не унималась Неля. — Ребенок все понимает, не беспокойся...

Она готова была еще продолжать свои тирады, потому что злилась — на эти шашки, на Сережиных родителей, на Сережу, а может быть, и на себя самое. Но тут Феликс сказал неожиданно:

— Ребята, а можно, я у вас останусь?

Легли спать. Лежали в темноте — Сережа с Нелей, Маришка в своей кроватке, Феликс на раскладушке.

— Сложно, понимаешь, с родителями,— говорил Феликс. — Отец пить бросил — ходит как чумной, на всех кидается... Все, спокойной ночи.

— Спокойной ночи,— сказал Сережа.

Потом в темноте был слышен шепот, голос Нели:

— Лежи смирно...

Потом — голос Феликса:

— Спите?

— А что? — спросил Сережа.

— Я вас, наверно, стесняю, но, видишь, с родителями такая история...

— Ладно. Спи.

— А хотите музыку?

— Что?

— Музыку — тихо-тихо?

— С ума сошел!

— Да нет,— сказал Феликс и уже нашел в темноте клавишу. — Вот, послушайте.

Тихий голос запел по-английски. Там, у себя, засмеялись Сережа и Неля.

— Хотите перевод? — предложил Феликс. — Ты английский не знаешь, Неля? «Гуд бай, май лав, гуд бай»,— повторил он вместе с певцом. — «Прощай, моя любовь, прощай. Я всегда тебе верен. Но только в твоих снах я к тебе вернусь»...

— А ты что не женишься, Феликс? — спросила Неля.

— Некогда,— сказал Феликс. — Требует времени...

— Как времени?

— А так, чтоб никуда не спешить. Ты занят, она занята — это ж не любовь. Все бросить, правильно? Вы спите?..

— «Прощай, моя любовь, прощай!» — пел по-английски мужской голос — уже громко, откровенно, потому что настало утро.

Собирались на работу. Неля стояла перед зеркалом — все перед тем же маленьким зеркалом, кое-как приспособив его к ручке шкафа. Сережа собирал в детский сад Маришку. Один только Феликс еще нежился на своей раскладушке.

Пел мужской голос, ничего больше слышно не было. Неля решила изменить свой наряд, взмахом руки заставила Феликса повернуться к стене, сняла одну блузку, надела другую, повертелась... Что-то, видимо, удивило Сережу в этих долгих ее сборах — вот он даже остановился, и Неля поймала его взгляд.

Потом была столь же долгая процедура с вязаной шапочкой — надевать, не надевать, и опять Сережа остановился и смотрел, хотя Маришка уже тащила его к двери.

— Ты куда это собираешься?

— На работу,— сказала Неля. — Смотри, эту шапочку еще можно носить, правда?..

Пел мужской голос. Сережа и Маришка спускались по лестнице, потом шли к воротам, потом бежали за троллейбусом... А Неля еще стояла перед зеркалом, и Феликс лежал лицом к стене, хотя в этом уже не было никакой нужды...

Вечером Сережа с Нелей отправились в гости.

— Знакомьтесь, товарищи, кто не знаком! Это Сережа, мы не виделись целых шесть лет, со школы, а это его жена...

Здесь были такие же молодые люди, все одного возраста и все женатые: он — она, он — она. И хозяева дома были того же возраста: она — черненькая, в брючках, он — блондин, похожий на спортсмена. Это была их квартира, они жили здесь, как взрослые, своим домом и солидно, как взрослые, принимали гостей.

— Пожалуйста — где кому удобно! Стола не будет, то есть, вернее, он есть, но порядок такой: каждый берет тарелку и обслуживает себя сам! Берите, ребята! Колин фирменный напиток — извиняюсь, коктейль! Кто там смот-

рит телевизор? Сделайте, пожалуйста, потише. Игорь Николаевич, ваше слово!

Игорь Николаевич сидел особняком, единственный одинокий среди женатых пар. Был он по возрасту старше остальных, хотя вполне еще молод, с длинными светлыми бакенбардами, переходившими в аккуратную бородку. Получив слово, он взял в руку бокал с соломинкой, попробовал, похвалил.

— Так, для начала,— промолвил он, оглядывая сидящие парочки. — Чей день рождения, введите меня в курс.

— Ничей,— сказала черненькая хозяйка. — Просто... ну как вам сказать, считайте, что у нас с Колей новоселье.

— Ясно. Пойдем дальше. Кто из нашей школы, прошу поднять руку!

— Все!

— Я не из вашей,— сказала Неля.

— И я,— сказала рыжая девушка. — Я просто его жена,— и показала на мужа.

— М-да! Все женатые люди,— промолвил Игорь Николаевич. — Как-то рано вы переженились, братцы!

— Акселерация, Игорь Николаевич! — сказал кто-то под общий смех.

— Давай, Игорек, все стынет! — напомнил Коля.

— Ничего, съедим,— ответил Игорь Николаевич. — Я очень рад за вас, братцы! Только муж и жена составляют действительного человека, как сказал еще Людвиг Фейербах! Будьте счастливы! Горько!

Неля наклонилась к Сереже.

— Это кто?

— Наш учитель географии.

— Вот этот? Ваш учитель? — удивилась Неля. — Все смотрит на меня...

— Как смотрит?

— Так.

— Тебе кажется, что все на тебя смотрят. С некоторых пор,— заметил Сережа.

— Кононов! А ты мало изменился! — сказал между тем географ, призывая к себе жестом Сережу. — Сколько уж, как ты окончил, лет шесть? Смотри, молодцом!

— Держимся, Игорь Николаевич,— пошутил Сережа.

— Помнишь, как я тебя из класса выставлял?

— Это не меня,— сказал Сережа.

Географ смотрел, словно вспоминал.

— Что, армию отслужил?

— Да.

— Молодец!.. А это твоя жена? Познакомил бы!

— Пожалуйста. Ее зовут Неля.

— Игорь,— представился в ответ географ.

— Игорек,— сказала Неля.

— Ну, если вам так нравится... Как дела-то вообще? Учится он у вас?

— А как же!

— Учится, учится, он у нас способный,— сказал Коля. — И не его ты из класса выставлял, а меня! Пошли жарить мясо!

— Пошли,— сказал географ.

Мужчины во главе с географом отправились на кухню, женская же половина гостей занялась, как и следовало, осмотром квартиры. Черненькая хозяйка дома, Оля, давала пояснения:

— Тут очень сложно, так с ходу и не объяснишь. В общем, у его родителей была трехкомнатная, сестра вышла замуж, переехала, а мои, значит, разошлись на старости лет, сделали тройной обмен... Ну, в общем, мы с прибылью... А это вот от бабушки. — Она показала на старинный шкаф. — А это в комиссионке, Коля присмотрел, охотился за ним год. И вот кресло... Он у меня молоток в этих делах...

— Да вы прямо как взрослые! — заметила Неля. — Он у тебя кто?

— Аспирант. Мы оба в аспирантуре. А вы?

— Тоже вроде этого,— сказала Неля. — Пошли потанцуем? А где мужчины?

На нее посмотрели с удивлением, и Неля спросила:

— У вас что, не танцуют?

— Почему? — сказала Оля. — Можно, если хочешь... — и опять посмотрела удивленно. — Пожалуйста...

На кухне, у плиты, географ объяснял Сереже:

— Главное — вовремя спохватиться, поймать свой момент... У каждого человека есть свой

момент... Еще немного воды... Нет, нет, холодной!

— И кто же вы теперь? — спросил Сережа.

— Ты спрашиваешь, кто я по профессии? Я работаю на станции обслуживания, если тебе это что-нибудь говорит. «Жигули» покупать не собираешься?

— А как ваша библиотека?

— Молодец, вспомнил. Библиотека существует. Приходи. Книг я на дом по-прежнему не даю, а у меня — пожалуйста. Получишь и книгу, и стакан настоящего чая. Все, как всегда... Готово! Тащите, мальчики!

Сережа с блюдом в руках двинулся в комнату. На пороге он вдруг услышал:

— Много приходится ездить! Вот только вчера — из Италии! Милан, Флоренция, Неаполь!..

Сережа остановился в изумлении, Неля разглагольствовала, собрав вокруг себя женщин. Рассказ ее был слишком уж фантастичен, чтобы сойти за правду, а главное, слишком уж вызывающ.

— С другой стороны, конечно, плохо. Муж, дом, ребенок — все беспризорные. Он у меня как раз тоже аспирант. Диссертация, то да се! На дачу съездить — и то проблема при наличии машины! — заключила Неля, ничуть не смутившись появлением Сережи и остальных мужчин. — Ну где же вы там? — окликнула она их. — Игорек! Игорешка!

— Я здесь,— сказал географ.

— Потанцуем давай! А то все как-то скисли, не хватает веселья!

И она нажала клавишу магнитофона. И, подхватив географа, потащила его на середину комнаты — танцевать.

Сережа застыл на пороге с блюдом в руках.

В цехе был перерыв, производственная гимнастика. Сережа объяснял Константину:

— Ты пойми, это для нас вопрос жизни! Оба работаем, ребенка оставить не с кем, няньку не возьмешь, одна комната... Я уж не говорю про деньги — сорок рэ каждый месяц, и это она с нас еще по-божески... Может, нескромно с моей стороны, есть люди — годами ждут, это понятно... Но с нами-то тоже надо как-то решать! Отношения портятся, вот же что! — добавил Сережа. — Семьи из-за чего рушатся? Я не прав?

— Пойдем! — вдруг сказал Константин.

— Куда пойдем?

— Как куда? — Константин уже тащил Сережу в коридор. — Заявление твое где?

— Там, видимо. В жилищной комиссии.

— «Видимо»! Ты указывал, что у тебя ребенок?

— Ну? Указывал.

— Что ты студент-заочник?

— Я не помню.

— Что жена больная?

— Она у меня не больная.

— Ну, нервная.

— Это не надо. Она не нервная... Ты понимаешь, Константин, — Сережа все еще жаждал выговориться, — я пришел к какому выводу. Нужно все сейчас, понимаешь! Особенно это относится к женщинам. Они же не могут ждать, у них год за три, понимаешь, год молодости... Вот я о чем говорю...

— Понял. Ясно, — Константин, в отличие от Сережи, жаждал не разговоров, а дела. — Иди за мной.

Они вошли в комнату, в приемную. Женщина с папиросой, лет пятидесяти, очень худая, печатала на машинке.

— Лидия Сергеевна, листочек бумаги! — попросил Константин.

— Вам большой? Хватит?

Лидия Сергеевна сложила листок вдвое, оторвала половину.

— Ой, какая же вы бережливая, Лидия Сергеевна! — заметил с улыбкой Константин. И усадил Сережу. — Пиши. Есть ручка?.. — и вдруг отменил свою же команду: — Подожди! Пойдем со мной!

Сережа покорно вышел за ним в коридор, потом они оказались в холле.

— Вот здесь, — Константин указал на столик с пепельницей. — При ней — не надо, при этой Лидии. Она тоже на очереди, хочет получить... Пиши!

— Что? — все еще не понимал Сережа.

— Заявление.

— Так есть же там, я тебе объясняю.

— Новое.

— Что новое?

— Заявление. То, что там лежит, пусть лежит. Пишем новое. «Директору...» Что смотришь на меня, пиши!

— Я пишу.

— Полный титул. Инициалы... Так? «Председателю завкома...»

— Я пишу, пишу, — успокоил Константина Сережа.

Туристический автобус — уже без людей, пустой — стоял возле гостиницы, у тротуара. На этой, знакомой нам площадке встретились сейчас Неля и Яна.

— Очень славный мужик, — рассказывала Яна. — Не похож на театрального администратора, без этого, знаешь... — и Яна показала жестами, что она имеет в виду. — Работает через день, по четным, а в другие дни — пожалуйста, сам очень любит ходить в театр... Ты ему очень, кстати, понравилась.

Из дверей гостиницы повалили толпой очередные туристы. Неле и Яне пришлось отступить в сторону.

— Теперь такое дело, послушай, — продолжала Яна. — Звонил твой Сережа, просил тебе не говорить. Спрашивает у меня, где эта блузка, помнишь, английская. Вдруг, видишь, прорезался, хочет тебя одеть. Так что имей в виду...

— Скажи ему, что не стоит. Не надо, скажи. За такие деньги...

Туристы прошли, площадка перед гостиницей опустела.

— Ты ждешь кого-нибудь? — спросила Яна.

— Нет, — сказала Неля и все-таки посмотрела по сторонам. — А ты?

— Он должен подойти... Леонид Максимович, администратор... Ты смотри, если нет планов на вечер...

— Есть, есть планы на вечер, Яна! — с усмешкой, грустной и снисходительной, отвечала Неля.

Дома было полно стирки. Неля только что отошла от таза с бельем, вышла из ванной. В халате с подоткнутым подолом, раскрасневшаяся, появилась она на пороге кухни.

Здесь, как обычно, висели Сережины флажки. Сережа занимался.

— Хватит тебе, ложись, — сказал он, не оборачиваясь, узнав ее шаги.

— Усваиваешь?

— Стараюсь.

— Все будет хорошо. Ты сдашь, это точно. Я загадала...

Она смотрела на него с нежностью, с жалостью, внезапно хлынувшей ей в сердце.

И когда он, после секундной заминки, опять углубился в свои книжки — подошла сзади, обхватила его голову, прижалась, поцеловала.

— Я тебе мешаю?

— Нет.

— Я сейчас уйду.

Сережа наконец обернулся, но Нели уже не было.

Он пошел за ней в ванную — услышал шум воды, дверь оказалась незапертой. За прозрачной занавеской из пластика стояла поддушем Неля. Он смотрел на нее сквозь пластик, на линии ее тела, пока не услышал резкое:

— Кто там? Сережа, ты? Уйди, пожалуйста!

Он не уходил. Она повторила:

— А ну выкатывайся! Слышишь? Что еще за новости! Уходи, я считаю до трех!

Сверху, из-за занавески, высунулась ее рука со шлангом, и Сережа не успел опомниться, как оказался под струями воды. Он выскочил из ванной, отряхиваясь; вдогонку ему раздался Нелин смех.

— Мы едем сейчас по улице Кирова. Перед нами здание, построенное в тридцатые годы по проекту знаменитого архитектора Ле Корбюзье, одно из первых административных зданий советской Москвы... Здесь находится Центральное статистическое управление... Обратите внимание на длину этого здания и его необычную архитектуру...

Автобус миновал площадь Дзержинского, спустился по Театральному проезду, свернул на улицу Горького...

На площадке перед новой гостиницей тол-

пился, как обычно, народ, стояли машины. Автобус втиснулся между ними...

Потом, как обычно, Неля стояла у двери автобуса, и туристы, выходя, прощались с ней. На этот раз кто-то рассеянный забыл в автобусе сумочку, и ее, слава богу, вовремя обнаружили, по этому поводу были, конечно, смех и реплики; пожилая синьора, владелица сумочки, смеялась громче всех. Потом наконец все ушли в гостиницу, Неля отпустила автобус и осталась одна.

Накрапывал дождь. Неля подняла капюшон плаща, поправила на плече сумку, посмотрела на часы и, вероятно, отправилась бы сейчас скорым шагом в метро или под навес гостиницы, но догадалась посмотреть по сторонам. Она увидела Волкова Владимира Васильевича, неизвестно откуда возникшего, тоже в плаще и с какой-то папкой в руках.

На подмосковном шоссе, среди полей и перелесков, дачных поселков, современных жилых корпусов, заводских труб, показалось странного вида сооружение: популярный загородный ресторан присвоил себе формы деревенской избы, правда, изрядно увеличенной — в два этажа. Вместо телег здесь стояли в ряд автомобили современных марок — от скромных «Жигулей» до шикарных заморских «мерседесов», приехавших, как видно, в гости к русской старине...

За столиками этого заведения звучала разноязычная речь; официанты в косоворотках сновали с расписными подносами; посреди зала стоял декоративный самовар; на эстраде рассаживались музыканты в ямщицких рубахах — так выглядела «изба» внутри, когда Неля и Волков вошли в нее и остановились в поисках свободного столика.

Столик нашелся — Волков, видимо, знал заветное слово, необходимое на такие случаи.

Пили и ели здесь то же, что и всюду, и ямщицкий оркестр играл популярные мелодии, а гости танцевали шейк... Недоверчивый взгляд Нели сменился улыбкой; что и говорить, для человека с юмором тут было немало забавного и смешного. Оба они — что она, что Волков — оказались людьми с юмором, и вот они сидели и смеялись, и официант стоял, ничего не понимая...

Итак, этот вечер обещал быть веселым. Для начала пришлось отражать атаки, которым то и дело подвергались два свободных места за их столиком. «Занято, занято... простите... увы... к сожалению...» — успевал объяснять Волков. Тем временем они с Нелей чокнулись и выпили.

— Черт возьми, где ты была раньше! — сказал Волков, перестав смеяться.

— Когда? — отвечала без смущения Неля. — Пятнадцать лет назад?

— Да хотя бы!

— Пятнадцать лет назад я была еще маленькая!

— Слушай, — заговорил он снова, — есть ряд предложений. Во-первых, мы говорим друг другу «ты», я правильно понимаю? «Неля — Володя». Так? Во-вторых, каждый говорит то, что он думает, откровенно... Принимается?

— Я не уверена, — сказала Неля, подхватывая его тон. — Можно сказать? Во-первых, вы меня старше. Старший товарищ! Во-вторых, непосредственный начальник, это будет не совсем скромно.

— Во-первых, я уже не ваш начальник, меня забирают, это вам для сведения...

— Вот как? Забирают? Тем более!

Опять покушались на эти два свободных места, и Волков ответил на этот раз по-английски, изобразив иностранного гостя, чем привел в замешательство молодую пару. «Мир! Дружба!» — провозгласил молодой человек, уходя с осторожностью, и это тоже было поводом для веселья: Неля смеялась.

— Давай выпьем... За что?

— А ни за что, — сказала Неля.

— Не любишь тосты?

— Не люблю.

— Может, потанцуем?

— Потом.

Она сидела с бокалом в руке, глядя на него спокойно и весело, без тени смущения, как если бы это был не первый их вечер вместе. «Я так решила, — говорил ее вид, — но из этого ровно ничего не следует, сидите себе, пожалуйста, спокойно, ничего не надо».

— Ты когда научилась — нож в правой руке, вилка в левой? Всегда это знала?

— Нет, ну что вы.

— Я в первый раз в Москве, в ресторане, знаешь как орудовал! Ложкой! Ну! Сейчас покажу тебе! — он взял со стола ложку и продемонстрировал. Это и в самом деле было забавно. Неля улыбалась. — А то еще так! — продолжал он и поднял тарелку, наклонил ее над ложкой, словно сливая туда остаток супа. — Чтоб врагам не доставалось!

Посмеялись оба.

— Как ты живешь, расскажи. — Он потянулся к ее руке, накрыл своей ладонью. — Хорошо?

Она не ответила. Руки не отняла.

— Люди часто сами не знают своих желаний, и потом оказывается, что жили не так, как им свойственно. — Он смотрел на нее. — Ты что больше любишь — лето или зиму?

— Осень, — сказала Неля.

— Утро или вечер?

— А зачем вам?

— Должен же я хоть что-то знать о тебе.

Тон его был чистосердечен и требовал такого же тона и взгляда. Но в это время к их столику направлялась с бодрыми надеждами очередная пара, и Неля вдруг убрала со стула свою сумку:

— Пожалуйста. Свободно.

Волков смотрел на нее в недоумении. Парочка уже рассаживалась. Женщина устроилась рядом с Нелей, мужчина — с Волковым, Неля победоносно улыбалась.

— Ну что ж, давайте знакомиться, — сказал Волков, бросив мстительный взгляд на Нелю. — Меня зовут Владимир, ее — Неля... А вас, простите?.. Как, не расслышал?

Парочка пробурчала свои имена.

— Спасибо. Разрешите вам предложить... — этот спектакль предназначался, конечно, для Нели. — Не пьете? Как жаль!

— Мы сейчас закажем, спасибо, — сказал мужчина.

— Видите ли, друзья, — продолжал Волков, — мы тут только что без вас вели интимный разговор. Продолжать его в этой ситуации нет смысла, а шептаться за столом, как вы знаете, неприлично. Поэтому предлагаю вести общую беседу, если вы не против... О чем будем говорить? Давайте решим... Ну, например?

Он не смеялся, в голосе его закипало раздражение.

— Хотите, поговорим о землетрясениях? — продолжал он, глядя бестрепетно на соседей. — В Японии было на днях очередное землетрясение, если не ошибаюсь, шесть баллов, все обошлось благополучно... А как вы относитесь к современным танцам?

И, не дав Неле опомниться, он схватил ее за руку и потащил танцевать.

— Зачем ты это сделала?

— А ни за чем... Вас удивить!

— Ну давай, удивляй дальше!

— Хорошо!

Неля стала танцевать. Был быстрый, бурный, беспорядочный танец под громкую музыку... Неля расходилась все больше и больше, оказалось, что она танцует самозабвенно, ее партнер не уступал ей в выдумке. Толпа обтекала их со всех сторон, прижала друг к другу, потом неожиданно разлучила — чьи-то руки и спины оттеснили Нелю, и Волков потерял ее.

Возвращались электричкой, в полупустом вагоне. Сидели, прижавшись друг к другу, было холодно. Волков говорил:

— Послушай, я же все эти годы заходил в институт, почему я тебя там не встретил?

— А я уже замужем была.

— А раньше?

— А раньше я училась в школе!..

В окнах летели, прыгали огни, электричка въезжала в город.

Машина развернулась и уехала. Это было такси, его отпустили.

Неля шла за Волковым, он вел ее за руку по лестнице. Прошли этаж, еще этаж.

— Вот здесь я живу.— Он нагнулся, достал из-под половика ключи.— Иногда, видишь, заходят приятели. Удел холостого человека. Проходи... Извини за беспорядок, я не думал, что приду не один...

— Не думал?

— Как тебе сказать... Ну, в общем, не будем врать. Мы же условились сегодня не врать... Давай-ка твой плащ...

В небольшой квартире все было обыкновенно: комната и кухня; тахта, покрытая пледом, торшер, кресло, магнитофон... На полках в порядке стояли книги. Неля принялась их рассматривать. Из кухни донесся голос Волкова:

— Чай? Кофе?

— Чай,— отозвалась Неля.

Он появился в дверях, потом вышел, вошел опять.

— Это мой сын,— сказал он про фотографию мальчика, стоявшую среди книг и наверняка замеченную Нелей.— Похож?

Он подошел к ней сзади, взял осторожно за локти, продолжал:

— Сейчас ему восемь лет, пошел во второй класс... Мы с ним дружим... Они бывают у меня, я — у них... А это, видишь... — Он снял с гвоздя, с тех же полок боксерские перчатки, напялил на руки. — Так что со мной можно не бояться, учти!

Так и пошел, в перчатках, на кухню. Опять вернулся — поставил музыку, включил свет в торшере, верхний погасил.

И снова оказался с нею рядом, сзади. Вынул книгу из ее рук, обнял. Повернул к себе.

Она стояла, прижав руки к груди, напрягаясь и слабея в его объятиях.

— Вызови такси.

— Сейчас?

— Да. Позвони. Я тебя прошу.

— Нет.

— Да. Пожалуйста.

— Хорошо.

— Позвони...

Он отпустил ее и пошел звонить.

Когда он вернулся, Неля сидела в плаще у двери.

— Зачем ты оделась? Это же еще полчаса, не меньше.

— Да? Хорошо, — сказала она, не двинувшись. — Сядь рядом.

— Там чай.

— Мм, — она мотала головой.

— Ну сними же плащ.

Она посмотрела на него упрямо и продолжала сидеть.

— Ну ладно,— заемеялся он, подцепил ногой стул и сел рядом, копируя ее позу.

Сережа сидел за книгами на кухне, был поздний час, и он задремал, когда из передней раздались звонки — один, другой, третий. Звонил телефон.

— Алло! — схватил трубку Сережа.

— Он что, включился? — спросил удивленный Нелин голос. — Смотри, как здорово! А я набираю на всякий случай, думаю: а вдруг? Представляешь?

— Представляю, — сказал Сережа.

— Может, он уже давно включился, а мы не знали?..

Сережа не ответил, и Неля сказала:

— Сережа, я нахожусь у Яны. Ты не волнуйся, я не приду. Ты слушаешь?

— Слушаю, да.

— Вот и все. Там в кастрюльке каша, разогрейте утром... А Маришка спит?

— Надо полагать, — сказал Сережа.

Наступила пауза, потом Неля сказала:

— Ты не волнуйся, ничего не случилось. Ладно?..

Все было чистой правдой: Неля звонила от Яны, и вот она положила трубку, а Яна — в халатике поверх ночной рубашки — все еще смотрела на нее с любопытством. Этот поздний визит и звонок домой нуждались в объяснениях.

— Сейчас я тебе постелю, — сказала Яна.

— Хорошо, — сказала Неля, поймав ее взгляд, все еще устремленный почему-то на телефонную трубку. — Ты будешь меня расспрашивать?.. Ну, у меня роман, предположим. Были с одним человеком в ресторане, потом поехали к нему домой.

— Не верится, — сказала Яна.

— Может, я от мужа уйду... Опять не веришь?

— Нет.

— А тогда не расспрашивай. — Неля прилегла, не раздеваясь, на тахту. — Как у тебя с Леонидом Михайловичем?

— Максимовичем, — поправила Яна. — Что «как»? Это ж не вариант, правда?

— Почему?

Вошла пожилая женщина — мать Яны.

— Яночка, ты бы все-таки предложила Неле поужинать.

— Я предлагала, мама, — сказала Яна.

Матери очень хотелось поговорить, и она присела.

— Как дела, Неля?.. А твой муж не рассердится, что ты не дома?

— Нет, мама, — ответила за Нелю Яна. — Он не рассердится, он у нее не ревнивый.

— Тут дело совсем не в ревности... — начала мать, однако поймала взгляд Яны и поспешила удалиться. — Спокойной ночи.

— Прямо беда с ней, — пожаловалась Яна. — Я не сплю — она не спит. Из дому не уйдешь — ей скучно, и дома она тут как тут... Так вот я с ним вроде покончила, с Леонидом Максимычем. А вернее, не начинала... Замуж за него я не пойду, а так — какой смысл?.. Покурим давай...— Яна достала сигареты и зажигалку.

— Ты во всем ищешь смысл,— заметила Неля.

Снова вошла мать. Яна спрятала сигарету.

— Нелечка, ты, никак, куришь? Зря! — сказала мать.

— Я бросаю, Вера Андреевна.

— Бросать лучше сразу, Нелечка, без компромиссов, потому что...— и мать опять ушла, не договорив.

Яна подождала, пока за ней закроется дверь, и спросила прямо:

— С ним была, с Волковым?

— Почему? — испугалась Неля. — Почему именно с ним?

— А потому что ты ему нравишься, это все давно заметили...

— Надо же,— сказала Неля.

— Он уходит от нас, слышала? Его за границу посылают, вроде бы в Венгрию, так, по-моему. Он же четыре языка знает, венгерский в том числе — представляешь, выучить венгерский!.. Вообще толковый мужик. Если только не споткнется когда-нибудь на женском вопросе...

— В каком смысле? — спросила Неля.

— В самом прямом. Это за ним водится, — с готовностью сообщила Яна. — Да он и ко мне клеился, было время, между нами говоря...

— К тебе?

— А что? — чуть-чуть обиделась Яна. — В конце концов понял, что ничего ему тут не обломится.

Неля уже разделась и легла, и Яна спросила:

— Будем спать?

Но не ушла. Постояла, а потом вдруг присела к Неле.

— У меня ведь еще никого не было, представляешь...

Разгуливалась осень, с утра шел дождь, спешили люди в плащах. По мокрым мостовым, попирая потоки воды, неслись машины, и среди них — длинный туристический автобус, похожий на движущийся дом в сетке дождя.

— Пожалуйста, — сказал доцент Соломин, Евгений Алексеевич, пропуская Сережу в дверь аудитории. Здесь было пусто: ряды столов, доска, кафедра, и они вдвоем. — За любой стол, — сказал доцент.

Сережа выбрал сначала один стол, потом почему-то пересел за другой, дальний, потом все-таки решил, что будет приличнее сесть поближе, и опять поменял место. Доцент с терпеливой вежливостью следил за этими перемещениями. Пожалуйста, говорил его взгляд, это ваше право... Он еще выдержал паузу на случай, если Сережа опять захочет пересесть, и уж когда убедился, что перемещения окончены, достал из портфеля стопку билетов, предложил Сереже.

— Здесь задача и два примера. — Он поглядел на часы. — Думаю, что полутора часов вам хватит. Я в деканате, если что, найдете меня...

В дверях доцент обернулся и посмотрел на Сережу новым, вдруг повеселевшим взглядом, которого Сережа не понял.

Прошло время. Сережа все еще сидел за столом, теперь уже за другим столом — он

опять поменял место. С задачей дело не ладилось. Когда в аудиторию вошел доцент Соломин, он застал своего студента в мучительных размышлениях.

— Что ж вы в темноте-то! — сказал доцент и щелкнул выключателем у двери.

Потом он подсел к Сереже и посмотрел на его листки.

Результат был, увы, неутешителен.

Евгений Алексеевич устало откинулся на спинку сиденья, потом взял у Сережи шариковую ручку, освидетельствовал ее со всех сторон.

— Смотрите.

И той же ручкой набросал на Сережином листке несколько беглых строчек.

— Вот как это решается.

Затем он со вздохом встал.

— Где ваша зачетка?

Сережа обреченно протянул зачетную книжку. Евгений Алексеевич раскрыл ее, оценил взглядом, вернул.

— Послушайте, Кононов.— Он опять зашагал и остановился. — Как ваше имя-отчество?

— Сергей.

— Не Сергей, а имя-отчество.

— Сергей Михайлович.

— Сергей Михайлович,— повторил доцент.— Я могу вам, Сергей Михайлович, поставить тройку. Вас это устроит?

— Ну да,— пробурчал Сережа.

— А стоит ли?

— Что стоит ли?

— Видите ли, вы мне симпатичны,— сказал доцент.— У вас взгляд умного человека, давайте же поговорим откровенно. Стоит ли вам так мучаться?

— А именно? — спросил Сережа.

— А именно: точные науки — это, очевидно, не ваше призвание. Такой институт, как наш, требует особых дарований, а не просто усердия или даже хорошей памяти, которая, может быть, выручала вас в школе... Сколько вам лет?

— Двадцать три.

— Двадцать три... У вас еще есть время. Правда, не так уж и много, но есть.

— Вы что, мне советуете бросить институт? — спросил Сережа.

— Ну нет, таких советов я не даю, — усмехнулся доцент.— Тут уж дело касается таких тонких материй, как личное достоинство и совесть... Да, конечно,— ответил он на изумленный взгляд Сережи.— Вы посмотрите, у вас же сплошь тройки, да и те, вероятно, с натяжкой. От нашей широты, чтобы не сказать безразличия... Мне кажется, вы не из породы хищников...

— Как?!

— В мире, и не только в животном мире, существует, как ни прискорбно, большое число хищников,— продолжал невозмутимо доцент,— то бишь тех, у которых хватательные инстинкты развиты больше, чем любые другие... Схватить, получить! Заглотнуть! Все, что можно, и главное — немедленно! Они расхищают наше национальное богатство, природу, культуру, мораль! А это то, что мы должны сохранить,— сказал доцент и посмотрел на Сережу.

Он замолк, сел. Лицо его сделалось усталым.

— Вы это всем говорите... кто плохо сдал экзамен? — спросил Сережа.

— Отнюдь, — сказал доцент. — Я вам уже объяснил, что отношусь к вам с симпатией.

Он взял со стола Сережину зачетку, что-то в ней написал, близоруко прищурившись.

— Пожалуйста, вот вам ваша тройка.

И положил зачетку на стол.

— У вас еще есть время подумать, и, может быть, вы найдете для себя то, что будет вашим призванием. Это не так просто, я и не говорю, что это просто. Огромное множество людей заняты не своим делом, может быть, большинство. От этого много неполадок в жизни, в том числе и в частной жизни... Ну вот. Я вам все сказал...

С этими словами он вышел, оставив Сережу одного в аудитории.

— Алло, нет тут никакого Валентина, вы уже второй раз звоните! — говорил в трубку Сережа.— Ушел, ушел Валентин, уехал, испарился! Не знаю, каким образом! Набирайте правильно номер!

Неля сказала из кухни:

— Это не интеллигентно.

— Что? — Сережа вошел на кухню.

— Так отвечать по телефону. Скажи просто: вы, девушка, ошиблись.

— «Вы, девушка, ошиблись». А ты мне не делай замечаний.

— Почему? — сказала Неля.

— А потому, что мы поссоримся.

— Пожалуйста,— сказала Неля.

— Это у вас на работе все такие вежливые? — ехидно заметил Сережа.

Опять зазвонил телефон.

— Девушка, приношу свои извинения, вы ошиблись! — проговорил в трубку Сережа.— Что?... — Удивился. — Мама? Прости, пожалуйста!.. Это я, я! Мама, мы вас ждем! А где папа? Приезжайте скорей!

Вернулся к Неле, объявил:

— Они едут!

— Хорошо,— сказала невозмутимо Неля.

— Одевай Маришку!

— Она одета.

— Надень ей красненькое платьице.

— Оно летнее.

— И знаешь что? Давай с ней повторим эти стихи!

— Какие стихи? — сказала Неля.— Перебьются твои родители без стихов.

— Почему мы так странно с тобой разговариваем, ты не знаешь?

— Не знаю,— сказала Неля.

— По-моему, надо уже перевернуть.

— Что?

— Мясо.

— Иди, переворачивай.— Неля отошла от плиты.— Ты специалист. Может, тебе в повара?

— Да я уж тоже подумываю,— сказал Сережа.— Пойди переоденься.

— Не буду я для них переодеваться.

— Для меня.

— Для тебя? — удивилась Неля.— Ты всегды был к этому безразличен.

— Слушай, что с нами? — спросил Сережа.— Сядь, пожалуйста.

Неля вырвала руку.

— Мне некогда сидеть.

— Сядь, я кому сказал! — и он усадил ее силой.

— Ну?

— Давай выясним. Я, например, тебя люблю. А ты?

— Ты считаешь, нам надо об этом говорить?

— А мы никогда об этом не говорили.

— Ну, значит, пропустили время,— сказала Неля. И поднялась. Пошла переодеваться.

Сережа перевернул мясо, посолил, убавил огонь. Кухонный стол был тесно заставлен тарелками, кастрюлями, банками. Судя по всему, приготовления шли серьезные. Сережа взял со стола блюдо с салатом и направился с ним в комнату.

Здесь он вдруг услышал:

— Нельзя!

Неля стояла посреди комнаты в рубашке.

— Уйди же, тебе говорят! Дай переодеться!

Он смотрел на нее в удивлении.

— Отвернись, не смотри, пожалуйста! — сказала Неля.

— С каких это пор ты меня стесняешься? — проговорил ошеломленный Сережа, поставил блюдо и вышел.

Двое толстых людей, мужчина и женщина, вышли из лифта, остановились, поправили свертки, которые несли в руках, и позвонили в дверь. Лица их тотчас приняли другое выражение. Они услышали шаги, дверь открылась, последовали радостно-удивленные возгласы с двух сторон. Сережа, за ним Неля и, наконец, Маришка оказались в объятиях Сережиных родителей.

— Подожди, где же у нас главный подарок? — суетился со свертками отец.— Вот же он! Иди-ка сюда, проказница, дай деду на тебя поглядеть! — и Маришка получила из рук в руки большого синтетического щенка, схватила его и убежала.— Постой, куда же ты! — кричал ей вдогонку дед.

— Ты все хорошеешь, Нелечка! — говорила между тем Сережина мама, Нелина свекровь.— Что за новая прическа?

— У вас тоже, Галина Сергеевна!

— Что ж нам еще остается! — отвечала кокетливо Галина Сергеевна, поправляя волосы.— Зеркала у вас нет?

Галина Сергеевна, несмотря на комплекцию, выглядела вполне молодо, все в ней дышало человеколюбием и достоинством. Потрепав по плечу сына, она успела шепнуть ему:

— Поздравь отца. Он получил грамоту и почетный знак, поздравь, ему будет приятно...

В дверь позвонили.

— Феликс! — обрадовался Сережа. — Принимай гостей, Неля. Знакомьтесь, папа и мама, это Феликс.

— Не надо меня принимать, я так...— сказал Феликс.

В комнате был образцовый порядок, сияла белая скатерть, сияли бокалы, пестрели яства, приготовленные по случаю торжества. Сережа — в костюме, при галстуке — возился с бутылками — готовил коктейль. Гости занимали места.

— А где же ваши соседи? — спросил отец.— Вы не забыли их пригласить?

И правда ведь — забыли. Неля пошла за Светой.

— Как дела, Сергей? — спросил отец.— В институте как — все в порядке?

Ответ мог быть только положительным, и поэтому, задав такой вопрос, отец сразу обратился к Феликсу:

— Учится. Совмещает работу с учебой,— сказал он с гордостью о сыне.— Я очень доволен. У других сыновья устраиваются, хитрят, ищут, понимаешь ли, где полегче...

— Это что у тебя за значок, папа? — спросил Сережа, переводя разговор.— Я что-то раньше не видел...

— Раньше и не мог видеть. Вручили третьего дня. Знак почетного железнодорожника.

— Поздравляю.

— Да, спасибо,— кивнул отец.— Это сейчас очень скупо дают, вообще прижали последнее время насчет наград. Связано, конечно, со льготами, ты понимаешь...

— Хорошо!

— Я говорю, ищут в жизни путей, чтобы протоптанней и легче,— продолжал, обращаясь к Феликсу, отец.— Из его класса мало кто в армию пошел, все больше по институтам. Репетиторы, то да се... А он у нас — нет. По первой же повестке, хоть и был уже женат.

— Папа, ну что ты Феликсу рассказываешь, мы же с ним вместе служили! — сказал Сережа.

— Служили вместе? — обрадовался отец.

Вошла Света, с ней человек, которого мы раньше не видели.

— Знакомьтесь, это Эдуард Антонович...

— Эдик,— представился мужчина.

— Мы собираемся расписаться,— сказала Света.

— Очень приятно. Михаил Спиридонович.— представился отец.— Вы, кажется, из наших краев, с юга? Я сам южанин. Вот попробуйте ткемали собственного приготовления моей супруги... Разрешите, товарищи! — Михаил Спиридонович встал.— Мы сегодня в тесном кругу отмечаем день рождения нашей дорогой внучки Марины. Ровно три года назад она нас осчастливила тем, что появилась на свет. А с ее появлением родились надежды ее родителей — Сергея и Нели. Ибо дети — это всегда надежды!

— Все ясно,— сказала мужу Галина Сергеевна.

— Будь же здорова, дорогая внучка! — провозгласил Михаил Спиридонович и поднес ко рту бокал с соломинкой.— Как это пьют? — Вытащил соломинку, выпил залпом, похвалил: — А ничего!..

Потом ему захотелось спеть.

— Споем? — предложил он, обведя взглядом стол, и остановился на Эдике.— Вы как?

— Я — пожалуйста,— сказал Эдик.

— «Налей, налей, товарищ, заздравную чару!» — затянул Михаил Спиридонович, Эдик поддержал его, но тем дело и кончилось.

Михаил Спиридонович обратился к Феликсу:

— А вы где работаете?

— Нигде,— сказал Феликс.

— То есть?

— Такой период в жизни,— сказал Феликс.

— Бывает,— подумав, согласился Михаил Спиридонович.— Если нужно помочь...

— Нет, спасибо.

У женщин тем временем шел свой разговор. Говорили о Сереже. Света рассказывала Галине Сергеевне:

— Такой он у вас серьезный... Другой раз зайдешь на кухню: ночь, сидит, занимается, формулы у него кругом...

— Что поделаешь, отец семейства,— заметила Галина Сергеевна.— Приходится и ночами...

— Да уж не так он ночами-то и сидит,— сказала Неля.

— Конечно! С утра — на работу! — нашлась Галина Сергеевна.

Михаил Спиридонович продолжал знакомиться с гостями.

— А вы, простите, где работаете? — спросил он теперь у Эдика.

— Я работаю в торговле,— сказал Эдик.

— М-да... Важный участок,— ободрил его Михаил Спиридонович. И встал для очередного тоста.— Я предлагаю тост, Сережа, за твоих соседей — за Светлану и ее будущего супруга... за вас,— объявил он Эдику.— У нас на Кавказе говорят: друзей выбираешь сам, соседей посылает бог... В данном случае, я полагаю,— как искусный тамада, Михаил Спиридонович выдержал паузу,— бог не ошибся!.. Мы вот с супругой живем в отдельной двухкомнатной квартире. А знаете, без соседей скучно! Огромный дом, никто никого не знает. Как-то прохожу, вижу — похороны. Остановился. Кого, говорю, хоронят? Пожимают плечами, не в курсе. Как же так, говорю, молодые люди, ведь в вашем подъезде, как вы тут, говорю, живете!..

Все чокнулись, выпили за соседей. Неля увела из-за стола Маришку:

— Все, хватит тебе!

— Куда ты, подожди! — остановил внучку Михаил Спиридонович.

— Не вмешивайся, она мать, она лучше знает, — решительно сказала мужу Галина Сергеевна.

— Пусть скажет стихи!

И все стали требовать от Маришки стихов.

— Ну, вспомни же! — уговаривал Маришку Сережа. — «Я сегодня сбилась с ног...»

— «У меня пропал щенок», — произнесла сонно Маришка и заплакала.

Неля увела ее. Михаил Спиридонович и Сережа вышли на лестницу покурить.

Теперь они, впервые за весь вечер, оказались вдвоем. С отца слетели улыбки и ужимки тамады, и даже голос его изменился.

— Ну как ты, сынок? — уже не громко, не «для всех» спросил отец.

— Ничего. Нормально, — сказал Сережа.

— Как у тебя в семье?

— Все хорошо.

— Не пьешь?

— Нет.

— Ты смотри, осторожно с этим. У нас с тобой наследственность. Твой дед, мой отец...

— Разве? Я не знал этого...

— С квартирой что-то надо делать...

— Да, — сказал Сережа.

Тон Сережи был сдержан. Отец вдруг сказал пылко:

— Ты не должен на нас сердиться. Должен понять меня и маму. Да, мы были против твоей женитьбы. Почему? Потому что хотели, чтобы ты сначала получил образование. Это наша была мечта... Меня вот не утверждают на инженерскую должность, потому что нет диплома. Они ко мне бегают за каждым пустяком: Михаил Спиридонович, подскажи. Начальник депо звонит ночью на квартиру... А толку-то что?.. Ну, пусть меня осудит кто угодно — хочу, чтобы сын стал человеком. Доктором наук, да! Ты посмотри, кто сейчас доктора! Дядю Женю помнишь Цыганкова? Ну?

— И ты хочешь, чтобы я стал таким?

— Хочу! Каким ты станешь, это еще будет видно, ты молодой, ты подаешь надежды...

— А вдруг нет, папа?

— Что «нет»? Ты меня не огорчай, слышишь!

— Хорошо...

Отец посмотрел по сторонам и полез за бумажником.

— Вот, возьми.

— Зачем?

— Хочу, чтоб у тебя были деньги.

— У меня есть деньги. Мы прилично зарабатываем, что ты!

— Возьми, возьми, много не разговаривай.

— Нет, папа.

— Ты хочешь меня обидеть?

— Не хочу, но не возьму у тебя денег.

Отец вдруг заплакал.

— Что с тобой? — испугался Сережа.

— Закрой там дверь, — попросил отец.

Он все еще держал в руках пачку пятерок. Вытер глаза и сказал:

— Я их сейчас выкину вниз!

— Зачем же так, я возьму, — потухшим голосом произнес Сережа.

Осталась, как всегда, гора грязной посуды. Неля стояла над мойкой, Сережа принес очередную стопку тарелок и остался в кухне. Потом еще стопку принес на подносе Феликс. Составил на стол, ушел в комнату.

— Он что, у нас остается? — спросила Неля.

— Не знаю, — сказал Сережа.

— Как его дела? Устроился?

— Нет. Там что-то обещали — сорвалось. Непутевый какой-то парень...

Неля промолчала. Все дальнейшее происходило в тишине: Неля мыла тарелки, он вытирал их. Ссора произошла. Она возникла неизвестно когда и как, необъяснимо, словно таилась до поры, а сейчас вдруг обрушилась на них враждебной стеной молчания.

Прошла минута, две, может быть, больше. Они продолжали заниматься каждый своим делом. Тарелка выскользнула из рук Нели, упала, разбилась. Они взглянули друг на друга, но не проронили ни звука.

Из комнаты донеслась музыка, потом пришел и сам Феликс со своим кассетным магнитофоном.

— Я тихонько, — сказал он. — Послушайте.

Ключи лежали на прежнем месте, под половиком. Неля подняла их, открыла дверь и вошла.

В квартире ничего не изменилось. На столе стоял недопитый стакан чая.

Звонил телефон. Неля подошла, постояла. Трубки не взяла.

Затем она решила снять плащ. Затем — сапоги.

Потом достала с полки книгу, уселась в кресло с ногами. Зажгла лампу, потому что вдруг стало темно.

Это испортилась погода за окном, темнело, начинался дождь.

— Молодая семья — раз! — говорил Константин, увлекая за собой в коридор Сережу. — Возьмешь к себе тещу...

— Да нет тещи, далеко она!

— Ничего, вызовешь. Смотреть за ребенком... Студент-заочник, так? На втором курсе...

— Я, наверно, уйду из института, — признался Сережа.

— Это потом ты уйдешь, сейчас ты пока студент! Передовик производства! Дружинник! Что еще?.. — Константин оглядел Сережу. — Одна деталь. Надо пойти подстричься.

— Это еще зачем?

— А затем, что с такой модной прической не идут и не просят. Вон баки какие отрастил! Еще бороды не хватало! Она как увидит бороду — все, до свидания, дорогой товарищ!

— Кто она?

— Серафима Григорьевна, председатель завкома.

— Слушай, оставь ты меня в покое! — рассердился Сережа.

— Пожалуйста! Ты чудак! Парикмахерская напротив. Можешь потом их обратно отрастить.

— Стыдно же, послушай! — веско сказал Сережа.

— Что стыдно? — Константин смотрел на него с сожалением, — Стыдно знаешь что?.. Вот именно!..

Совсем стемнело. Опять зазвонил телефон. Затем раздался еще звонок — в дверь. Неля замерла в кресле.

Позвонили еще. Неля поднялась, зачем-то сняла с вешалки свой плащ, напялила сапоги и пошла открывать.

— Ты?! — сказал в дверях Волков.

— Стыдно не получить квартиры, вот что стыдно! — говорил Константин, оглядывая подстриженного Сережу. — И тебе, кстати, лучше: без лишних волос! Что за моду взяли — волосы!

Они двинулись вперед: Константин, за ним Сережа... В приемной вдоль стен сидели ожидающие. Среди них была Лидия Сергеевна, секретарша, у которой брали бумагу для заявления. Сережа поздоровался с ней и сел.

— Кононов Сергей Михайлович, — объявила полная женщина в жакете, занимавшая председательское место.

Люди за длинным столом, члены жилищной комиссии, повернули головы. На одиноком стуле у двери сидел Сережа. Теперь он привстал, давая себя рассмотреть...

Стемнело, шел дождь. Неля лежала неподвижно в постели; казалось, что она спит. Из кухни доносился голос Волкова:

— Так. Еще минуточку... Готово!.. Ты спишь? — и с этими словами появился он сам с чашками, чайником, сахарницей на подносе.

Он придвинул к тахте журнальный столик, расстелил салфетку...

— Попробуй, ты никогда такого не пила.

— А что это?

— Чай.

— Ты все умеешь, — сказала Неля.

— Все умею. — Он вернулся на кухню. Теперь он стоял, повязав фартук, над кухонным столиком. Он резал и раскладывал по тарелкам сыр, колбасу, хлеб. Он делал это быстро, с удовольствием. Стук, донесшийся из комнаты, заставил его встрепенуться.

Войдя, он увидел разбитую чашку на полу — лужицу, черепки. Неля лежала с безучастным видом. Он посмотрел и засмеялся:

— Уже начала бить посуду?

Он продолжал действовать: освобождал поднос, расставлял тарелки. Неля лежала, не изменив позы.

— Ты что молчишь? — спросил он.

— Я не молчу.

Он вышел и тут же вернулся — с совком, веником, тряпкой. Неля лежала неподвижно, наблюдая за ним. Все легко и просто — веник, совок, затем тряпка, затем — в ванную, опять в комнату, на кухню и снова в комнату — с новой чашкой чая.

На этот раз он вошел и застыл в дверях: Нели в комнате не было.

Он нашел ее в ванной. Неля облачилась в его, Волкова, махровый халат и стояла перед зеркалом, перед полочкой с флаконами. Она рассматривала их с любопытством.

— Не помешал?

— Помешал, — отозвалась она.

Тогда он взял ее за плечи, прижался щекою к ее щеке. Все это она увидела сейчас в зеркале — свое лицо, его лицо, его руки. Себя и его. Как на фотокарточке. Со стороны.

— А который час?

— Зачем тебе час? Ты останешься у меня. Да?

— Да, — то ли подтвердила, то ли спросила Неля, отстраняясь.

Он продолжал:

— А утром пойдем на работу. Вот будет сенсация...— Опять он обнимал ее, и опять она видела это в зеркале — себя, его, свое лицо, его руки. — Это знаешь как: в первую минуту шок, потом все привыкают... Твой Саша не будет писать на нас заявления?

— Его зовут Сережа. Не будет, — сказала Неля, освобождаясь. — Иди. Я приду.

Он ждал ее в комнате.

— Мы, наверно, не поняли друг друга, — произнес он, услышав ее шаги. — Я говорю с тобой серьезно. Мы можем встречаться с тобой в свободное время, не афишируя. Я, кстати, ничего плохого в этом не вижу, если люди приносят друг другу радость. Но я тебе предлагаю совсем другой вариант...

— Форс-мажор? — сказала Неля, и он, обернувшись, увидел ее уже одетую — в юбке, кофточке.

— Что?.. Я тебе предлагаю совсем другое, всерьез...

— Зачем я тебе нужна? — спросила Неля.

— Я могу тебе объяснить.

— Тут были мои шпильки...

— Они на столике, справа... — Он волновался. — Ты опять не понимаешь, что я хочу сказать. Мы поженимся. Что я должен для этого сделать? Я еще не жил по-настоящему. Я женился не по любви. Пусть меня осудит кто угодно, но я хочу жить сейчас, сейчас, а не когда-нибудь после! Мы поедем с тобой куда ты хочешь, мы все увидим!..

— Да, конечно, — сказала Неля. — Но только не сегодня, ладно? Сегодня я поеду на троллейбусе домой.

Она стояла у двери с сумкой через плечо, с плащом в руке.

Дождь кончился. Сережа и Константин сидели в пивном баре.

— Зачем мы это сделали, Константин! — говорил, уткнувшись в кружку, Сережа. — Как я сейчас домой явлюсь! Что я скажу? Где меня остригли?

— Сходил в парикмахерскую — «где»!

— «В парикмахерскую»!..

В баре было полно народа, шумно. Толстая официантка разносила по столам кружки.

— Жена меня будет презирать, понимаешь, — продолжал в тоске Сережа. — Это я тебе точно говорю. Женщины не прощают унижения.

— Какое унижение? Ты что?!

— Что хочешь, только не унижение, — продолжал веско Сережа. — Ты не знаешь!

Он посмотрел на Константина и вдруг сказал:

— Плохо у меня с ней.

— Что плохо?

Сережа махнул рукой.

Официантка убрала пустые кружки, поставила полные.

— Еще, мальчики?..

Константин в задумчивости глядел на Сережу. Мысль его работала.

— Сколько лет вы прожили? Семь прошло?

— Нет, откуда.

— Семь лет — как раз критический срок, — объяснил Константин. — Установлено. Вообще, учти, первые браки непрочные.

— Да?

— По статистике. Шестьсот тысяч разводов. Из них большинство — молодежь, читай газеты... А в чем дело-то? — спросил бесхитростно Константин. — Придирается?

— Да нет, не особо.

— За ребенком как?

— Хорошо... Она стала красивая, — признался Сережа. — Представляешь? Женились — нормальная девчонка, и вдруг — красивая...

— Ну? И в чем же дело? — спросил Константин. — Что, изменяет?

Сережа не ответил.

— Изменяет или нет? — требовал ясности Константин.

— Не знаю, — сказал не сразу Сережа.

— Это плохо, что ты, брат, не знаешь, — заметил Константин. — Значит, не уверен в ней.

— Не уверен, — подтвердил Сережа.

Константин отставил кружку и сказал решительно:

— Подавай на развод!

— Что?

— Разводись!

— Да, может быть, — согласился Сережа.

— А зачем же терпеть-то? Ты что, рыжий? Сам подумай. В честь чего?

— Да, ты прав, пожалуй.

Взяли еще по кружке.

— Волынка это... разводиться... — вздохнул Сережа.

— Почему волынка? Подал — и все. У меня, кстати, есть свой человек — прокурор района Если что...

— Не надо прокурора, — сказал Сережа.

...Вышли на улицу. Подняли воротники.

— Ты вот что, — все еще соображал Константин. — Ты покамест помалкивай. Никому ни слова. Сперва — квартиру, а там видно будет. Разменяетесь.

— Зачем же разменяться?

— Ну, если разводиться.

— Да не стану я разводиться, что ты ко мне пристал! — вдруг накинулся на Константина Сережа. — Вот еще! Разводиться!

— Тише, не ори.

— Я не ору, — остановился Сережа. — Как это у вас просто, смотри-ка! Разводиться! Да я ее люблю, понял? И лучше нет женщины в мире, ясно тебе? «Разводиться»!

— Да ты сам завел! — обиделся Константин. — Вот чудак... беспринципный!..

Но Сережа уже ушел вперед. Константин смотрел ему вслед. Догонять не стал.

Сережа проснулся в своей постели. Было утро, солнце, суббота, поздний час. Неля стояла посреди комнаты с градусником в руке.

— Доброе утро, — сказала она первая. — Где это ты вчера?

— А что?

— Не помнишь?

— Помню, — сказал Сережа.

— Где это тебя подстригли? В вытрезвителе?

— Именно.

— А ничего. Аккуратно, — сказала Неля. — Тебе даже лучше так. — И пошла с градусником к Маришкиной кроватке.

— Что это? — Сережа только сейчас заметил лежащую Маришку. — Что с ней?

— Да вся горячая, — сказала Неля.

Сережа быстро поднялся.

— Маришка, что ж это ты! Бегаете небось раздетые, вот и результат.

— Да не раздетые, наоборот, кутают их там, — сказала Неля.

— Надо врача.

— Вызвала уже. — Неля смотрела сейчас не на Маришку, а на него.

— Может, молока горячего?

— Уже дала ей. Горячее нельзя.

Маришка молчала, словно речь шла не о ней. А Неля продолжала смотреть на Сережу.

И Сережа вдруг увидел, что она плачет.

— Ты что?! — испугался он. — Ну вот еще! Да это простуда обыкновенная, даже не грипп никакой. Ну-ка, дай градусник!

Неля кивала, слушая его, и вытирала слезы краем передника, не найдя платка.

— Ты оденься, не стой босиком, — сказала она Сереже.

Сережа сел на кровать и спросил:

— Какие вообще новости?

— Никаких новостей.

— Неля, мы, кажется, получаем квартиру, — сказал Сережа. — Тихо, постой, — предупредил он, хотя Неля пока не выразила никаких чувств. — Во-первых, это почти что случайно. Люди ждут по нескольку лет. А я раз — и отхватил. Это первое...

Он стал одеваться. Неля сидела неподвижно.

— Второе, — продолжал Сережа. — Женщина, которая там этим ведает, председатель, — она не любит волосатых. Уж если ты просишь, так изволь подстричься.

— Да ты что! — вдруг развеселилась Неля. — Ты серьезно?

— Я вполне серьезно.

— Так ты что, подстригся из-за этого?

— Остригся, — сказал Сережа.

— Дурачок! — сказала Неля. — Ой, какой же ты дурачок!

Она смотрела на него с нежностью. Их разделяло расстояние в несколько метров; если бы не это, она сейчас, наверное, прижала бы его к груди, утешая. Но были эти несколько метров. И Неля повторила:

— Какой же ты дурачок! — и засмеялась.

Потом он увидел, как она опять вытирает фартуком глаза. Он почему-то смутился и продолжал:

— Представляешь, какой был цирк. Константин, ты его знаешь, вообще-то хороший парень, но уж за что возьмется — не остановишь... Танк! — Сережа все больше терялся и говорил без остановки, не решаясь поднять взгляд на Нелю. — Толкает им речь, представляешь. Насчет института. Я им говорю, что я ухожу из института, — никакого впечатления...

Он наконец поднял глаза, увидел ее плачущую и замолк.

— Ты говори, говори, — сказала сквозь слезы Неля.

— Я говорю. Насчет института. Ты только не огорчайся, но я, в общем, так решил...

— Да-да, — сказала Неля, и Сережа понял, что она не слушает его.

— В общем, цирк,— повторил Сережа и прошелся по комнате, потом направился к двери.

— Куда ты? Подожди, — тихо сказала Неля.

Он послушно вернулся.

— Обними меня, — сказала Неля.

Он подошел к ней, Неля поднялась, и он смог ее обнять. Она взяла его руку и крепче прижала к своему плечу, а головой уткнулась ему в грудь.

— Вот такие новости, дал себя остричь, — продолжал Сережа, и она опять тихонько засмеялась.

— Милый мой, хороший, — вдруг сказала она, открыв лицо. — Миленький мой, Сережка! Говоришь всякую ерунду! Я люблю тебя, ты понимаешь это или нет? Я люблю тебя, люблю...

Она целовала его с исступленностью, которая пугала, и Сережа стоял, застыв, а потом отстранился, повернул голову к Маришке.

— Она спит, — сказала Неля. — Милый мой! Сережка! — и снова обняла его.

— Нелька! — ответил наконец Сережа. Преграда рухнула, и, перестав защищаться, сдав без боя все крепости, Сережа ощутил блаженство свободы.

Они стояли, обнимаясь, ища и находя губы, глаза, руки друг друга. Потом Неля сказала:

— Закрой шторы.

Выпал снег.

Белые хлопья падали не спеша, чтобы затем, коснувшись асфальта, потерять свой белый цвет. Это был первый снег, тот, что не задерживается, призрачный снег осени, еще не зимы.

Шли пешеходы.

Совершал свой путь туристический автобус, похожий на дом. Иностранные гости смотрели из-за стекол, как из другого мира, на сменяющиеся улицы, дома, потоки людей и машин.

На проспекте Маркса, возле гостиницы «Метрополь», Сережа спустился в подземный переход.

Там, внизу, торговали лотерейными билетами, книгами, еще чем-то. Вокруг столиков-прилавков скапливались свои маленькие толпы, продавцы сидели за столиками, окликая тех, кто забыл остановиться.

За одним из таких столиков, над стопкой одинаковых книг, молча восседал Феликс. Играла музыка — рядом с книгами стоял кассетный магнитофон. Он-то, вероятно, и привлекал прохожих. Сережа протиснулся сквозь толпу.

— Сережка! Здорово! — обрадовался Феликс.

— Здравствуй, Феликс! Как дела, как настроение?

— Настроение бодрое! Как у тебя?

— Молодой человек, разрешите? — Прохожий взял со столика книгу. — Что за книга-то? Стоящая, нет?

— Один рубль восемнадцать копеек, — сказал Феликс.

— Хорошая?

— Да нет, дрянь, по-моему.

— Что ж ты торгуешь-то? — удивился прохожий и отошел.

— Магнитофон не продается, — сказал Феликс другому прохожему. Попрощался с Сережей. Пообещал: — Я к вам приду ночевать!

Спали в новом доме, в пустой квартире на четырнадцатом этаже. Здесь не было еще ничего, только раскладушка, которую отдали Маришке, и два матраца с постелями на полу.

— Ты что, куришь? — проснулась Неля.

— Ага.

— А который час? Смотри, светло... — Она поднялась. — Тебе здесь нравится?

— Не пойму.

— Привыкнем.

— Да, наверное... Нам же тут жить теперь лет пятнадцать, — сказал Сережа.

— Почему ты так думаешь?

— Ну, а сколько?

— Маришке будет что — восемнадцать лет? Представляешь?.. Это что? Смотри! — Неля провела рукой по Сережиной шевелюре. — Погоди же, застынь! Седой волос!

— Ну и что?

— И еще, смотри! — с удивлением сообщила Неля. — Совсем седой у меня... — и поцеловала Сережу. — Маришке восемнадцать лет, представляешь... А нам сколько же? Сережка, нам будет много лет! Ты понял?

— Да, понял. Конечно.

За окнами падал снег, он уже не таял, а оседал на крышах домов, покрывая белизною огромный город. Это была Москва. В ней было все: новые и старые дома, туристические автобусы, вокзалы, порты. Все это сейчас еще спало, чтобы проснуться в снегу, в новом времени года.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Журавль в небе...», 9 ч.
Автор сценария В. Мережко. Режиссер-постановщик С. Самсонов. Сорежиссер А. Сиренко. Оператор-постановщик Е. Гуслинский. Художники-постановщики С. Воронков, В. Кострин, Л. Збруев. Музыка из произведений В. Левашова, Д. Тухманова, А. Зацепина. Звукооператор О. Упеник. Роли исполняют: А. Демьяненко, Сережа Зиадитдинов, Л. Зайцева, Л. Ахеджакова, В. Павлов, И. Рыжов, Н. Скоробогатов, С. Суворова, Т. Егорова, И. Демина, Л. Аринина, Т. Говорова, Н. Граббе, С. Приселков.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Поединок в тайге», 7 ч.
Автор сценария А. Фигуровский. Режиссеры-постановщики В. Златоустовский, И. Лукинский. Оператор-постановщик К. Арутюнов. Художник-постановщик Л. Безсмертнова. Композитор К. Молчанов. Звукооператоры Ю. Закржевский, Е. Терехов. Роли исполняют: В. Гордеев, Т. Васильева, В. Смирнов, Н. Олялин, А. Вокач, Б. Сморчков, Л. Трутнев, В. Куприянов, Н. Светлаев, Ю. Волков, В. Кашпур.

Киностудия «Ленфильм»

«Женитьба» (по одноименной пьесе Н. В. Гоголя), 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик В. Мельников. Оператор-постановщик Ю. Векелер. Художник-постановщик Б. Маневич. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор К. Лашков.
Роли исполняют: С. Крючкова, А. Петренко, О. Борисов, В. Стржельчик, Б. Брондуков, Е. Леонов, М. Булгакова, В. Талызина, Т. Гусева, Н. Пеньков.

«Сумка инкассатора», 9 ч.
Автор сценария Ю. Николин. Режиссер-постановщик А. Балтрушайтис. Оператор-постановщик А. Чечулин. Художник-постановщик М. Каплан. Композитор Э. Бальсис. Звукооператор Г. Горбоносова.
Роли исполняют: Г. Бурков, Д. Банионис, Е. Наумкина, В. Томкус, Н. Фатеева, А. Солоницын, М. Светин, И. Эрельт, Г. Кобахидзе, М. Сизов.

Киностудия имени А. П. Довженко

«За пять секунд до катастрофы», 8 ч.
Автор сценария П. Попогребский. Режиссер-постановщик А. Иванов. Оператор-постановщик Б. Мясников. Художник-постановщик Ю. Муллер. Композитор Я. Лапинский. Звукооператор А. Федоренко.
Роли исполняют: П. Панков, В. Талызина, А. Мовчан, С. Олексенко, П. Буткевич, Э. Плешките, В. Дорошенко, Н. Подгорный, Л. Норейка, О. Матешко, В. Дворжецкий.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Дервиш взрывает Париж» (по мотивам комедии Мирза Фатали Ахундова «Мусье Жорданботаник и дервиш Масталишах»), 7 ч.
Автор сценария Э. Кулибеков. Режиссеры-постановщики Ш. Махмудбеков, К. Рустамбеков. Операторы-постановщики А. Нариманбеков, З. Магеррамов. Художник-постановщик Н. Зейналов. Композитор Т. Кулиев. Звукооператор А. Шейхов.
Роли исполняют: С. Юрский, М. Бабаев, А. Искендеров, Л. Бедирбейли, С. Ибрагимов, Э. Гасанов, Г. Турабов, Ф. Салаев, М Курбанова, С. Багирова, К. Магеррамов.

Киностудия «Арменфильм»

«Багдасар разводится с женой» (по мотивам пьесы А. Паронян «Бахдасар-Ахпар»), 7 ч.
Автор сценария А. Айвазян. Режиссер-постановщик Г. Мелик-Авакян. Оператор-постановщик М. Шахбазян, при участии М. Осипьяна. Художник-постановщик А. Шакарян, при участии Э. Харазяна. Композиторы А. Бабаджанян, М. Мависакалян. Звукооператор Ю. Саядян.
Роли исполняют: Ф. Мкртчян, Л. Вартанян, А. Хачатрян, Р. Котанджян, А. Топчян, К. Джаннбекян, Э. Элбакян, С. Арутюнян.
Поют: Э. Тоникян, Э. Макарян, А. Бабаджанян, Г. Минасян, М. Мкртчян.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Поди-ка разберись» (киноальманах), 9 ч.
«Свиньи Бакулы» (по одноименному рассказу Давида Клдиашвили).
Авторы сценария Р. Чейшвили, Б. Рачвелишвили. Режиссер-постановщик Б. Рачвелишвили. Операторы-постановщики А. Пилипашвили, В. Шутов. Художник-постановщик Д. Мирзашвили. Композитор Б. Квернадзе. Звукооператор Д. Ломидзе.
Роли исполняют: Г. Гегечкори, А. Херхадзе, Б. Кобахидзе, И. Хобуа, Г. Хобуа, И. Гигаури, Г. Кавтарадзе, А. Алпаидзе, А. Николаишвили, А. Бакрадзе, В. Михелидзе.
«Сельский ухажер» (по одноименному рассказу Нико Лордкипанидзе).
Автор сценария Р. Инанишвили. Режисер-постановщик Р. Чархалашвили. Оператор-постановщик И. Амасийский. Художник-постановщик Д. Лурсманишвили. Композитор Н. Вацадзе. Звукооператор Т. Нанобашвили.
Роли исполняют: Р. Чхиквадзе, Л. Гудадзи, Г. Дадиани, Н. Маргвелашвили, В. Нинидзе.

Рижская киностудия

«Будьте моей тещей!», 8 ч.
Автор сценария Г. Рябкин. Режиссер-постановщик К. Марсон. Оператор-постановщик З. Витлос. Художник-постановщик А. Меркманис. Композитор Р. Паулс.
Роли исполняют: Е. Иванычев, С. Линде, В. Мелнбарде, М. Мартинсоне, У. Ваздик, Э. Лиепиньш, Ю. Стренга.

Киностудия «Таджикфильм»

«Осада», 9 ч.
Авторы сценария Х. Назаров, Д. Булгаков. Режиссер-постановщик М. Арипов. Оператор-постановщик

В. Мирзаянц. Художник-постановщик Л. Шпонько. Композитор Г. Александров. Звукооператор Ф. Махмудов
Роли исполняют: С. Курбанов, Ю. Дедович, А. Мовчан, С. Алиева, В. Джураев, Х Сангинов, Х. Гадоев, С. Саттаров, А Джаллыев, М. Арипов, Х. Абдураззаков, Г. Завкибеков, Р. Балаев, В. Сичкарь, А. Еремин, А. Васильев

Киностудия «Узбекфильм»

«Великолепный мечтатель» (по мотивам рассказа Адыла Якубова «Птица счастья»), 8 ч.
Авторы сценария Д. Булгаков, Р. Батыров. Режиссер-постановщик Р. Батыров. Оператор-постановщик Ш. Махмудов. Художник-постановщик Н. Рахимбаев Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Е. Шацкий.
Роли исполняют: Б Ихтияров, А. Юнусова, М. Раджабов, Н. Ерназарова, Б. Хамраев.

Зарубежные фильмы

«Жандарм женится», 9 ч.
Производство «Сосьете Нувель де синематографи» (Франция).
Авторы сценария Ришар Бальдуччи, Жак Вильфрид. Режиссер Жан Жиро Оператор Марсель Гриньон. Художник Сидней Беттекс. Композитор Раймон Лефевр.
Роли исполняют: Луи де Фюнес, Клод Жанзак, Женевьев Град, Мишель Галабрю, Жан Лефевр, Мишель Модо.

«Случай из жизни», 9 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Цилия Лачева. Режиссер Януш Вазов. Оператор Цветан Чобанский. Художник Юлия Божкова. Композитор Кирилл Цибулка.
Роли исполняют: Катя Паскалева, Димитр Игнатов, Невена Мандаджиева, Пепа Николова, Анета Петровская, Димитр Хаджийский, Лучезар Стоянов, Иван Несторов, Катя Димева.

«Воспоминание о курорте», 8 ч.
Производство киностудии «Гунния» (Венгрия).
Авторы сценария Жужа Тот, Пал Шандор. Режиссер Пал Шандор. Оператор Элемер Рагайи. Композитор Зденко Тамаши.
Роли исполняют: Эндре Холман, Эржбет Кутвелди, Илдико Печи, Шандор Сабо, Хеди Темеши, Дежё Гараш, Карла Романелли, Маргит Дайка, Ирма Паткош, Мария Лазар.

«Встреча», 8 ч.
Производство «Монголкино» (МНР).
Авторы сценария П. Цогзол, Н. Нямдаваа. Режиссер Н. Нямдаваа. Оператор З. Сухбатор. Художник П. Цогзол. Композитор Ц. Намсрайжав.
Роли исполняют: Н. Сумьяа, Д. Лхасурэн, З. Жарантав, С. Ценд, Н. Цэвэлсурен.

«Честь гайдука», 10 ч.
Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Василе Кириця, Думитру Мурешан. Режиссер Мирча Молдован. Оператор Ион Маринеску. Художник Флорика Мэлуряну. Композитор Ливиу Клодяну.
Роли исполняют: Флориан Пьерсик, Нае Георге Мазилу, Овидиу Шумахер, Мария Плоае, Константин Диплан, Аристиде Тейка, Корнел Никоарэ, Мирча Косма, Николае Илиеску, Коля Рэуту.

«Роберт плюс Тереза», 9 ч.
Производство киностудии «Готвальдов» (Чехословакия).
Авторы сценария Дмитрий Плихта, Йозеф Пинкава. Режиссер Йозеф Пинкава. Оператор Карел Копецкий. Художник Зденек Розкопал. Композитор Ангело Михайлов.
Роли исполняют: Норберт Юдт, Иван Полашек, Катка Затовичова, Роман Чада, Михаил Суханек, Карел Полашек, Яна Главачова, Лудек Мунзар.

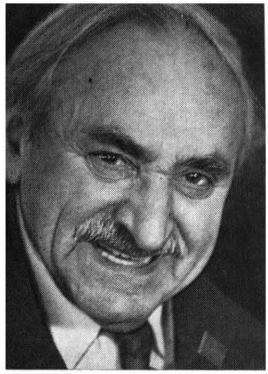
«Убийство в восточном экспрессе» (по одноименной повести Агаты Кристи), в двух сериях.
Производство «Эми Дистрибьюторс лимитед» (Англия).
Автор сценария Поль Ден. Режиссер Сидней Люмет. Оператор Джоффи Ансворт. Художник Джек Стефенс. Композитор Ричард Родни Беннетт.
Роли исполняют: Альберт Финни, Лоран Бакалл, Мартин Балзам, Ингрид Бергман, Жаклин Биссе, Майкл Йорк, Жан-Пьер Кассель, Шон Коннери, Джон Гилгуд, Уэнди Хиллер, Энтони Перкинс, Ванесса Редгрейв, Речел Робертс, Ричард Уидмарк, Колин Блейкли.

«Семейный портрет в интерьере», 1-я серия — 6 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Рускони-фильм» (Италия).
Авторы сценария Сузо Чекки Д' Амико, Энрико Мендоли, Лукино Висконти. Режиссер Лукино Висконти. Оператор Паскуалино Де Сантис. Художник Марио Гарбулья. Композитор Франко Маннино.
Роли исполняют: Берт Ланкастер, Хельмут Бергер, Сильвана Мангано, Клаудна Марзани, Стефано Патризи, Эльвира Кортезе, Ромоло Валли, Клаудиа Кардинале, Доминик Санда.

«Из-за любви», 9 ч.
Производство «Шурджом Мукх и Котхачитро» (Бангладеш).
Автор сценария Али Тарек. Режиссер Мойнул Хусейн. Оператор Резанюф. Композитор Шотто Шаха.
Роли исполняют: Бобита, Джафор Икбал, Голам Мустафа, Анвар Мохит, Кхан Джойнул.

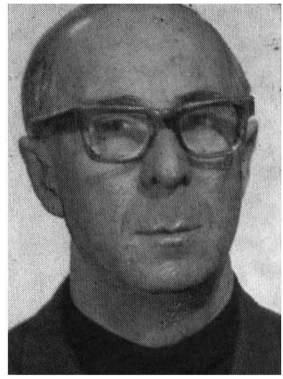
ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 80-летием



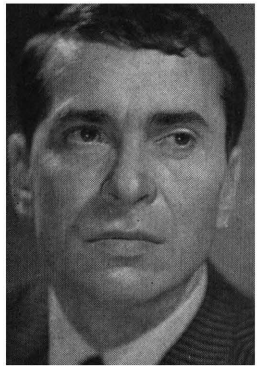
Геллера Эммануила Савельевича, актера, снимавшегося в фильмах «Зори Парижа», «Сердца четырех», «Насреддин в Бухаре», «Адмирал Нахимов», «Челкаш», «Овод», «Поэт», «Крушение эмирата», «Танкер «Дербент», «Школа мужества», «Алые паруса», «Идиот» и многих других.

С 70-летием



Айзенберга Григория Давидовича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, оператора, участвовавшего в создании фильмов «Весна», «Поезд идет на восток», «Сталинградская битва», «Композитор Глинка», «Испытание верности», «Урок истории», «Русский сувенир», «Война и мир», «Посол Советского Союза», «Молчание доктора Ивенса» и многих других.

С 50-летием



Степанкова Константина Петровича, народного артиста СССР, игравшего в фильмах «Павел Корчагин», «Рожденные бурей», «Гадюка», «Проверено — мин нет», «На Киевском направлении», «Аннычка», «Как закалялась сталь», «Дума о Ковпаке», «Голубые молнии» и других.